فنون

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن
مجلة فنون - العدد 51 صيف 2023

وزارة الثقافة

ثنائية الشكل والمضمون

في الخطاب المسرحي

الفيلم الأردني "فرحة"

نافذة تطل على تحولات عصيبة

"دارة الفنون"

منصةٌ مفتوحةٌ على المقاربات المعاصرة

الخط والعمارة الإسلامية...

الزخرفة هي الكلمة

جبل القلعة

فنون

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن

العدد رقم ٥١ - صيف ٢٠٢٣

رئيس التحرير

حسين نشوان

مدير التحرير

د. ابراهيم الخطيب

الأعضاء

د. مازن عصفور

د. عمر نقرش

سكرتاريا

حواء ابو حيانة

الإخراج الفني

محمد العمر

تدقيق

عارف عواد هلال

صورتا الغلاف الأول والأخير

حمّاد المجالي

شروط النشر

ان تكون المواد غير منشورة في أي من وسائل النشر..
ان لا تزيد المادة على (١٥٠٠) كلمة.
هيئة التحرير هي المسؤولة عن إجازة المواد للنشر او الاعتذار دون ذكر الأسباب.
لا تُعاد المواد المرسلة للنشر إلى اصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
ترفق الصور اللازمة مستقلة عن المادة وبجودة عالية.
إذا كانت المادة مترجمة يرفق معها النص الأصلي واسم المصدر أو المرجع.
ترتيب المواد في المجلة ومواعيد نشرها تخضع لاعتبارات فنية.
اصول البحث العلمي
يُراعى في الدراسات أن تكون موثقة بحسب البحث العلمي من حيث الترقيم والمراجع والهوامش.
يُرفق الكاتب مع المادة رسالة موجهة لهيئة التحرير يطلب فيها نشر مادته، مرفقة باسمه الثلاثي والرقم الوطني (للأردنيين) ورقم حسابه البنكي في حال كان مقيماً في الخارج.
تُرسل الموضوعات مطبوعة على إيميل المجلة.

المراسلات

jo.gov.culture@m.Fun

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٢٠٠٥/١٧٣١/د)

المواد المنشورة في المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة

المحتويات

6 مهرجان الأردن المسرحي

15 المسرح والقيم

21 الشكل والمضمون في الخطاب المسرحي

34 الرسم تجسيد للأفكار وللجمال

36 **تجربة خالد خريس ..** تأصيل اللوحة ببلاغة المكان وأثره

38 الجروتيسك ودلالاته في الفن

42 الفن الفوتوغرافي بين التجريد والسريالية

46 الواقعية في الفن

52 التحليل النفسي والفن

56 دور الخطّ العربيّ في تربية الطفل

59 **العلاج بالموسيقي** في التراث العربي

64 "آي باد" (الحاسوب اللوحي)

70 الشجن والحزن في الموسيقى العربية

72 فن الملحون المغربي مسرحة القصيدة

الفيلم الأردني "فرحة" 78

جبريـل الشيـّخ.. مشاء عمان 83

جماليات المونودراما 86

الجوانب الدرامية في الألعاب الشعبية 91

السَّدْوُ .. حكايةٌ من حكاياتِ البَدْوِ 96

الخط والعمارة الإسلامية 101

دارة الفنـون 105

منى حاطوم .. الجسد بوصفه وطنا 109

إبراهيم نصر الله .. السينما والحداثة في القصيدة 115

رف الكتب 119

رحلة توفيق السيد الأخيرة إلى قصر الحمراء 122

لوحة قادمون للفنان محمد العمر

الفن والمجتمع

لا نثقل في التكرار حينما نقول: إن الفن "لغة الشعوب"، ووسيلتها للحوار والتواصل، وهو في الآن نفسه مدونة الأمم، التي تظل شاهدا على منجزهم الحضاري والثقافي والمعرفي، فالفن في تجلياته المختلفة الذي يتجسد في الخط واللون واللحن والكلمة والصورة واللحن يختزل معارف الإنسانية وطريقة فهمها للوجود والتعبير عنها جماليا.

لا نثقل في التكرار حينما نقول: إن الفن "لغة الشعوب"، ووسيلتها للحوار والتواصل، وهو في الآن نفسه مدونة الأمم، التي تظل شاهدا على منجزهم الحضاري والثقافي والمعرفي، فالفن في تجلياته المختلفة الذي يتجسد في الخط واللون واللحن والكلمة والصورة واللحن يختزل معارف الإنسانية وطريقة فهمها للوجود والتعبير عنها جماليا.

والفن، في سياق التحولات الحضارية لم يقتصر على الجوانب الوظيفية والنفعية أو التزويقية، وإنما كان خلال ذلك يطور نفسه وفي الوقت يشكل خطابا ثقافيا يسهم اجتراح لغته الخاصة/ اللغة التعبيرية –بمفاهيم العصر التي تصوغ خصوصية المجتمع وهويته وأصالة الفن.

في الأردن على امتداد جغرافيته وتضاريسه وعصوره دونت الكثير من الشواهد الفنية والجمالية عبر النقوش والزخارف والعمارة والكتابات القديمة، ومن المؤكد أن نصوصا ومقطوعات موسيقية وأصداء قصائد ترددت في الصحراء وتراديم صدحت على المدرجات والمسارح التي لا تخلو منها مدينة أردنية، وقصصا وحكايات ترامت على أسوار القلاع وبواباتها التي وشكلت في متخيل الإنسان صورة المكان بوصفه نصا معرفيا/ إبداعيا.

وفي هذه الجغرافيا، التي تتحزم بالنهر المقدس وتحيط بأكتافها الصحراء، وتنهد الجبال بين ضلوع المكان،

تحضن السهول التي تترامى كضفائر صبية، يتبدى التنوع في الطبيعة ووسيلة التعبير، ليس لرغبة في الاختلاف، وإنما استجابة لمعطيات الحياة، الحياة التي تنبني على التنوع الذي يثري الحياة نفسها بكثير من القيم والمفردات والصناعات الثقافية التي نراها في أنماط العمارة التراثية وألوان الغناء الشعبي وتعدد الأزياء التقليدية وفنون الدبكة والسامر والهجيني، وظهر هذا التنوع أيضا في الفنون الحديثة، ومنها: الرواية والفن التشكيلي والمسرح والسينما والموسيقى في انفتاحها وميلها للتجريبية والمزج بين عدد من التيارات والمدارس الفنية، والذي يمكن تفسيره بديناميات المكان .

في مجلة فنون، نحاول باستمرار المواءمة بين التنوع الذي أسس له المكان/ الجغرافيا، وتراصفات طبقاته التاريخية والاجتماعية، والنزعات الفنية الحديثة في الحقول الإبداعية المختلفة للتعبير عن الهوية الفنية والجمالية وتحقيق الأصالة، والابداع والابتكار والتفكير الناقد .

هي دعوة للنقاد والفنانين للربط بين الفن والعامل الاجتماعي، الذي هو كما يقول أرنولد هاوزر في كتابه "الفن والمجتمع عبر التاريخ": "حاصل جمع العوامل الاقتصادية والسياسية والثقافية والتاريخية في آن واحد".

رئيس التحرير

حسين نشوان

مهرجان الأردن المسرحي 29

غياب الكبار ورؤى إخراجية شبابية منافسة

أحمد الطراونة
روائي وإعلامي

غابت عروض الكبار عن مهرجان الأردن المسرحي الدورة 29 ، بسبب ضعف الرؤى الإخراجية التي تقدمت للمنافسة في هذا المهرجان، والذي يعتبر واحدا من أهم المهرجانات المسرحية العربية، والأهم محليا، مما ينبئ بغياب جيل من المسرحيين الذين كانوا يتنافسون بقوة على تقديم طروحاتهم المعرفية والبصرية خلال المهرجان، في مواجهة ما يحضر من عروض عربية. في موازاة ذلك، حضرت الرؤى الشبابية لتكون بديلا مقنعا من خلال مجموعة من العروض التي اجتهدت اللجنة الفنية بعد أن أقصت مقترحات الكبار، حيث شاركت أربعة عروض شبابية أردنية إلى جانب العروض العربية وهي: طبلة، تخريف ثنائي، الطوافة، فاصل زمني. ورغم تواضع الرؤى الفنية، وغياب العروض المسرحية المقدمة من قبل الكبار، إلا أن هنالك محاولات إبداعية مهمة أضافت لرصيد المهرجان بشكل عام.

مسرحية "طبلة"

في العرض الأول الذي افتتح عروض الدورة 29 وجاء بعنوان: "طبلة"، فكرة وإخراج هشام سويدان، راهن المخرج على الأداء الفطري والحضور الصامت على الأغلب للممثل، في حين علا صوت الطبل الفارغ الذي قاد المشهد من خلال الطرقات المتتالية التي نظمت حركة الحياة على الخشبة.

ورغم حضور القيم الدنيا في حركة الصراع التي قادت الأحداث، إلا أن النزوع للقيم العليا كان المحرك للوعي والتعبير، جاء ذلك من خلال لغة بصرية تناغمت فيها مؤثثات الخشبة مع الرؤية المسرحية وحماسة الممثلين، رغم غياب التبرير لبعض الأفعال والحركات المسرحية، والإطالة الواضحة في بعض المشاهد دون الحاجة لذلك.

العمل الذي مثل فيه: معتصم سميرات، حسام حازم، سالي القسوس، فرح نصار، حسن دعابس، موسى البعول، عبد الله العواملة ومحمد الصديق، غاب فيه التسلسل المنطقي للقصة، رغم وجود الإشارات التي تنظم العلاقات بين مفردات النص.

ليلة القتلة

وفي مسرحية "ليلة القتلة"، من تأليف الكوبي خوزيه تريانا، قدم المخرج المصري صبحي يوسف رؤية مختلفة للمجتمع المصري من خلال التجسير الفني بين الفضاء الغربي والشرقي، لإيجاد صيغ تربوية مضمرة في بناءات العمل تطرح وجهة نظر لمعالجة الأخطاء التي تحدث أثناء توجهات الآباء في تربية أبنائهم.

وقدم العمل الذي بنيت مداميكه الفنية على قاعدة المسرح داخل المسرح: نشوى إسماعيل، إميل شوقي، مروج جمال، ياسر مجاهد، لمياء جعفر، شيماء يسري، وفي الموسيقى والألحان محمد حمدي رؤوف، وتصميم ديكور وملابس سماح نبيل، ولتقنيات الصوت مصطفى لبيب، وصمم الإضاءة إبراهيم الفرن.

تخريف ثنائي

قدمت المخرجة وفاء رمضان، رؤية إخراجية ابتعدت قليلا عن فلسفة العمل في نصه المكتوب للكاتب "يوجين يونسكو"، حيث ذهبت إلى المباشرة في أغلب الأحيان، وتمسكت بالإطار العام للمسرحية العالمية على مستوى صناعة السينوغرافيا والأداء التنفيذي والحوارات، ولم تسقطه على صراعات مختلفة.

العمل الذي شارك فيه: حسام حازم، رزان النجداوي في التمثيل، ورنا شلبي للتأليف الموسيقي، وجمانة الدر في تصميم أزياء، ورمزي جاد الله ومكرم الكفاوين للتقنيات، وتصوير فراس مياس، ومساعد المخرج صبحي صبح، تدور حكايته حول زوج وزوجة محتجزين في إحدى المناطق الجغرافية، يمضيان وقتهما في جدل حواري عقيم، تقدم في مجملها جملة فلسفية واحدة هي: هل الإنسان هو نفسه، أم أنه ذات أخرى.

كافيه

أظهرت المسرحية السعودية "كافيه" من تأليف فهد ردة الحارثي، وإخراج صالح الزهراني، الكثير من القيم الفكرية والجمالية، من خلال عرض ناقش فكرة اللاجدوى والعبث بمفهومهما العام.

النص البصري الذي كان قريبا إلى الأدب منه للمسرح، وذهب نحو الشعرية التي لم تؤسس لبنية درامية مسرحية للوصول إلى الذروة، قدم أدواره التمثيلية: ممدوح حميد الغشمري، بدر علي الغامدي، عبد الرحمن ضيف الله المالكي، عبد الإله مهنا السحيمي، مطر زايد الصواط، عبد العزيز بن مانع آل سالم، وإضاءة عبد الله دورابي، والصوت لمحمد العصيمي، قدم فيه الممثلون قدرات تمثيلية مهمة ظهرت بسبب جهود المخرج الذي استطاع أن الذي نشأ بين أداء التمثيل وجماليات العناصر الديكورية، إلا أن ما طرح من حوارات ومدلولات سياسية واجتماعية وثقافية، لم يتجاوز ما يعرفه الوعي العربي، ولم تطرح المسرحية رؤى سياسية جديدة، رغم ثراء جماليات السينوغرافيا بكل مكوناتها. بوررقة أحمد، تقني الإضاءة شيقاليل عبدالرؤوف، تقني الصوت بن هنور عادل، شفيق فخر الدين لونيس، قدم لوحات فنية كاريكاتورية، سخرت بشكل واضح من الوضع الراهن والتقسيمات العبثية للأوطان، إضافة للصورة البصرية التي جسدتها السينوغرافيا التي جاءت بمجملها تتحدث عن التقسيم.

ما بين المعانــاة بالوطن ومعانــاة الغربة ومــآلات الرعب والقتل والخوف من المجهول، تتشظى الشخصيات في مسرحية الطوافة

أهنا والهية

في العرض الجزائري "أهنا والهية"، الذي استند على النص العالمي "بيت الحدود" للكاتب "سلاموفير مرزواك"، وناقش قضية التفرقة الجغرافية والإنسانية في العالم التي شغلت الإنسان منذ أقدم العصور، قدم المخرج معاناة العائلات التي قسّمتها الحدود الوهمية في الوطن العربي والعالم، وذلك انطلاقا من حكاية بيت العائلة الذي فرقته الحدود.

العمل الذي قدمه المخرج شفيق فخر الدين لونيس، ركز على أهمية كبار السن في إطلاق شعلة الثورة في البلدان العربية، ورغم أن هذا الجيل لم يكن متعلما، لكنه استطاع تقديم ثورات كثيرة ناجحة، أما اليوم، ورغم ارتفاع عدد المتعلمين من الشباب، إلا أن غالبية ثوراتهم باءت بالفشل.

العمل الذي قدم شخصياته: عياد شوقين، عطا فن سمير، كحلوشي زهور، عبد السلام محمد، يتعامل بحكمة مع قدرات الممثلين، ورغم التناغم

الطوافة

قدمت المخرجة شفاء الجراح، والمؤلفة رشا المليفي وفريقهما، جرأة عالية من خلال اختيار الموضوع وجرأته وتوقيته الحالي، في تناول ثيمة المهاجرين مسرحيا، وهي ليست بالجديدة، وبخاصة في تناول المعاناة التي يمر بها اللاجئ في البلد التي يصلها، لأسباب مختلفة.

وما بين المعاناة بالوطن ومعاناة الغربة ومآلات الرعب والقتل والخوف من المجهول، تتشظى الشخصيات التي مثلها: نجم الدين الزواهرة، أحمد إسماعيل، عمر أبو غزالة ونغم بطارسة، وتنقسم بين الخيال والواقع، ومن خلال السينوغرافيا اجتهدت الجراح في صياغة جمالياتها لتكون أكثر حوارا وتطابقا وتعالقا مع المونولوجات التي قدمت الموقف الفكري والإنساني من هذه الظاهرة.

بيرندا

لم تكن المسرحية المغربية "بيرندا" من إخراج أحمد أمين ساهل، بعيدة عن النقد الحاد لاتكائها على ثيمة "سفاح الأقارب"، رغم حصولها على جائزة أفضل عمل مسرحي متكامل.

تبدأ أحداث العمل خارج كواليس المسرحية، حيث يتفاجأ من كان خارجهما بوجود فتاة تئن من الألم محاولة الاختباء، وكأن هناك من يطاردها، إلى أن تعود مع الجمهور إلى المسرح، ليكتشف من يتابع توالي أحداث هذا العرض، أن هذا الفتاة، هي ضحية سفاح الأقارب، لتعاني من إهمال وإقصاء، وتنتهي في بيت لبائعات الهوى.

قدم أدوار العمل الذي استند إلى رؤية إخراجية تحاول أن تؤكد للمتلقين أنهم غير بعيدين عما حدث لبيرندا: إسماعيل العلوي، أمين بالمعزّة، سفيان نعيم، رجاء بو حامي، زهرة الحواري، سلسبيل أبيدة، عبير عبو، وأسامة العروسي.

العرض الذي جاء مليئا بالجمال، ويبشر بمشروع مسرحي كبير لدى المخرج، أخذ المتلقي لمساحات القاع وإشكاليات صعبة بالمسرح جعلتها مميزة ومغايرة، إلى جانب أداء الممثلين المتقن والذي قال الكثير وعبّر عن الحالات والشخصيات، متجاوزا اللهجة التي اعتبرها البعض عائقا أمام فهم العرض.

شاركت أربعة عروض شبابية أردنية إلى جانب العروض العربية وهي: طبلة، تخريف ثنائي، الطوافة، فاصل زمني.

خلاف

طرحت المسرحية العراقية "خلاف" للمخرج والمؤلف مهند الهادي سؤلا مقلقا، تمحور حول فكرة التطرف وجذورها، وكيفية استقطاب الشباب المثقف والمتعلم وجرهم لقوى الظلام والإجرام والقتل.

ورغم أن العديد من الأعمال المسرحية في المسرح العربي والعالمي، وظفت فكرة الإيديولوجيات للقتل، وأساليب استثمارها واستغلالها للشباب الطامح، وجعلهم حطبا لقوى الظلام، لكن عرض "خلاف" يختلف من حيث بحثه في جذرية استقطاب الشباب لهذا الفكر، وكيفية التعامل معهم من خلال أجواء تحقيقية اجترحها المخرج في محاولته لبناء صورة فنية عن هذه الجريمة، فظهرت شخصيات رئيسية مثل ضابط التحقيق، والابن الإرهابي، ومن خلال سنوغرافيا بسيطة ومكثفة، تجلت في رقعة شطرنج وبابين وكرسيين وحركة مستمرة للممثلين، إلى جانب الإضاءة التي ظهرت عبر المربعات على الأرض، وكانت توحي بأن هناك حفرا في تلك الرقعة، مرافقة لموسيقى تعيد الجمهور إلى أجواء العراق المفعمة بالألم والحزن والشجن والوداع.

مثل أدوار العمل هيثم عبد الرزاق، سهى سالم، مرتضى حبيب، وساعد في العرض؛ علي السعيدي، حسين أمير، علي صباح، أسامة خضر، والمسرحية تحكي قصة أم يسارية، كانت قيادية في زمن ماض، رحل الزوج- الرفيق، والأب- الرفيق، ولم يتبق إلا الابن الذي كان جيفاريا، قبل أن تتسرب إلى أفكاره وفلتات لسانه ثم أفعاله قناعات إرهابية داعشية.

فاصل زمني

العرض المسرحي الأردني "فاصل زمني" للمؤلف والمخرج محمود الزغول، قدم نموذجا مهما في الاشتغال على السينوغرافيا، ومحاولة جذب النص إليها ليكتمل النص البصري من وجهة نظر المخرج. استند العرض إلى العديد من الثيم الإنسانية المكرورة، يتلخص بلحظة توقف قصيرة أو فاصل زمني بسيط بين حقبة زمنية وأخرى لمراجعة التطور البشري، وذلك من خلال لحظة بصرية بعيدة عن أي تأثير فكري، ومن خلال انفعالات جسدية بريئة، وتعابير حسية سمعية مرئية اجتهد الزغول في صياغتها ضمن فضاءات مشهدية جميلة، قدم صورة أدواره: دانا أبو لبن، علاء الحج عيد، كامل شاويش، محمود الرشايدة، زين أبو علم، أحمد عبيدات، محمود الزغول.

الطابور السادس

جاء العرض المسرحي الكويتي "الطابور السادس" لفرقة المسرح الشعبي، من تأليف فاطمة العامر وإخراج علي البلوشي مفاجأة إبداعية من حيث الطرح والبنى الفنية والفكرية التي حملها العمل، فكان المتلقي أمام دهشة مسرحية شكلا ومضمونا.

النص الذي بدأت قصته منذ لحظة الاعتراف في الكنيسة، وكشفت عن الكثير من القضايا والخيانات والآثام المرتبطة بالنفس البشرية الموجودة عند كل إنسان، بني على إسقاطات مهمة، كتحريك الدمى والأقنعة التي دفعت المتلقي للسؤال هل نحن نرتدي حقيقتنا أم أقنعتنا، أو إذا كنا دمى أم لا؟، إلى جانب الإسقاطات التي اشتغلت على السلطة والدين.

وجاءت الشخصيات التي قدمها علي الششتري، محمد جمال الشطي، ماجد البلوشي، عبدالله الحمود، وسالي فراج، كانت أكثر من عددها في الحقيقة، لأن المخرج تمكن من استخدام فن التحريك والدمية مع الممثل بشكل موفق، مع استخدام البوح والمونولوجات بطريقة محكمة.

ندوات

تخللت المهرجان العديد من الندوات التعقيبية حول العروض المشاركة، وندوة فكرية بمحاور متعددة تحت عنوان: "دور المسرح في ظل الأزمات العربية الراهنة"، بمشاركة ضيوف ومسرحيين عرب، والتي انعقدت في مناخات تحيط بها تحديات أساسية تواجه المسرح والثقافة المسرحية المواكبة للأحداث المستجدة، مما سوّغ اختيار عنوان: "دور المسرح في ظل الأزمات العربية الراهنة" عنوانا رئيسيا للندوة, ومارس فيها المشاركون كما يرى الدكتور رياض السكران أحد المشاركين في الندوة، التنقيب المعرفي والتقصي الفكري والتأسيس الجمالي, والتطبيق العملي, من أجل فتح المسارات المؤدية إلى (كيفيات) طرح رؤى مسرحية تستثمر وتستقرئ الواقع, وتعيد إنتاجه برؤى متباينة مؤسسة على معايير تتماهى وتشتبك مع راهن المجتمع العربي، وإشكاليات وجوده وأزماته في عالم متسارع جعل من التحديات الراهنة كثيرة ومتنوعة، تتفاقم سطوتها يوما بعد يوم.

كرم المهرجان مجموعة من رواد الحركة المسرحية الأردنية، الذين قدموا إبداعاتهم في الكتابة والتمثيل والإخراج وسائر فنون المسرح، وهم: قمر الصفدي، وزهير النوباني، ونبيل نجم، ويوسف الجمل.

كما نظم المهرجان ورشة بعنوان "المسرح الصوتي"، قدمها الفنان المسرحي إنتصار عبدالفتاح من مصر، وورشة "الإخراج المسرحي" التي قدمها المخرج المسرحي محمد شرشال من الجزائر، وورشة إعداد الممثل وقدمها المسرحي هشام كفارنة من سوريا.

جوائز

تنافست عروض الدورة الـ 29 على جوائز المهرجان وهي: أفضل عرض مسرحي متكامل وقد فاز بها العرض المسرحي المغربي "بيراندا" من إخراج أحمد أمين ساهل، وجائزة الإخراج المسرحي مناصفة بين المسرحيتين الكويتية "الطابور السادس" إخراج علي البلوشي، والأردنية "الطوافة" إخراج شفاء الجراح، وجائزة أفضل ممثل مناصفة بين الفنان الأردني محمود الزغول عن دوره في المسرحية الأردنية "فاصل زمني" تأليف وإخراج محمود الزغول، والفنان المصري ياسر مجاهد عن دوره في المسرحية المصرية "ليلة القتلة" التي حصلت كذلك على جائزة أفضل سينوغرافيا، وهي من إخراج صبحي يوسف، فيما فاز بجائزة أفضل ممثلة الفنانة العراقية سهى سالم عن دورها في المسرحية العراقية "خلاف"، التي حصلت كذلك على جائزة أفضل نص مسرحي، وهي نص وإخراج مهند هادي، وفاز بجائزة التحكيم الخاصة المؤلفة الأردنية رشا المليفي عن نص مسرحية "الطوافة".

لجنة التحكيم

تشكلت لجنة التحكيم من: د.مخلد الزيودي من الأردن رئيسا، وعضوية د.جان قسيس من لبنان، د.يوسف البحري من تونس، الناقدة كلثوم أمين من البحرين، ومقرر اللجنة د.سعيد كريمي من المغرب.

توصيات

قدمت مجموعة من التوصيات المهمة للمشتغلين بالمسرح من أهمها: إشراك دراماتورج يساعد في تجويد العمل المسرحي، والوقوف عند مختلف تفاصيله الدقيقة، من كتابة النص والسينوغرافيا إلى الأخراج المسرحي والتمثيل وحتى التلقي المفترض للجمهور، وضرورة صون اللغة العربية، والاستعانة بمدققين لغويين حتى يكون الإلقاء سليما احتراما للغة الضاد، وأن يكون التأليف الموسيقي الخاص بكل عمل مسرحي على حدة ليتماشى ويتناغم مع طبيعة العمل، ورأت اللجنة أن هنالك تنافسا كبيرا بين الفرق المسرحية المشاركة، وتباينا على مستوى بعض كتابة النصوص، أو على مستوى الإخراج أو التمثيل، معتبرة ذلك مؤشرا إيجابيا، وأن هنالك تركيزا واضحا على تناول بعض القضايا المعاصرة، مما يجعل المسرح العربي فاعلا ومتفاعلا مع محيطه السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي والحضاري.

(*) اقيمت الدورة على مسارح المركز الثقافي الملكي خلال الفترة من 6 – 14 / 11 / 2022، شاركت فيها عروض مسرحية من مصر والسعودية والمغرب والعراق والجزائر والكويت، إضافة للعروض الأردنية.

مفلح العدوان
أديب وناقد فني

المسرح والقيم

تحرير العقل .. فضاءات الإبداع

على أية حالة جديدة سنرفع الستارة الآن..؟ ماذا سيقول المسرحيون على خشبة المسرح؟ ماذا سيقدمون؟

تجليات الحضور والغياب

الستارة.. هذا الحاجز الرقيق، الشفيف، بين خشبة المسرح وبين ما خلاها؛ الذين بين الجمهور، وفي الساحات، وداخل المدن، وامتداداتهم البعيدة.. لعل تلك الستارة، في أبعادها المادية والمعنوية، تمثل هذا الفارق الزماني والمكاني والظرفي بين من هم على الخشبة، وبين المجتمع حولهم، وفي واحدة من تجليات حضور الفاصل/ الستارة، يمكن أن يكون تجلٍّ غير مرئي، محمول على ذهنية المتلقي من المجتمع، فتغيب صفة المسافة، والجدار، والعزل، لتكون حالة الاندماج والتماهي والتفاعل إلى أبعد الحدود، في جوانب معنوية إيجابية. ولكن في أحيان كثيرة، حين يكون الانغلاق في المجتمعات، تتغوّل الستارة، فتصبح حاجزاً إسمنتيا كثيفا، ثقيلا، يُوَلّد الفجوة والنفور بين الطرفين (المتلقي/ المجتمع-الجمهور، والمرسل/ الفنان المبدع-خشبة المسرح، والحديث هنا على مستويين: الأول على مستوى الموضوع، والثاني على مستوى الشكل.. الأول على المستوى الأخلاقي، والثاني على المستوى الفني.. الأول على المستوى القيمي، والثاني على المستوى الحداثي.

وحديث الستارة هذا، يمثل بعضا من قلق مشروع بالنسبة للمنتمي للفعل المسرحي، بشكل عضوي حقيقي، وتتفتح هنا الأسئلة حول تلك العلاقة بين المسرح وقيم المجتمع والثقافة السائدة.. ترى أية قيم تلك التي نريد للمسرح أن يكون في حالة تصالح، أو جدل، أو اشتباك معها؟.

قبل أن تُرفع الستارة بقليل:

ستكون الخشبة مهيأة لخيال الفنان المبدع، كل في سياق عمله: المؤلف ينسج الفكرة كلمة، المخرج يلظم النسيج الكامل نافخا الروح في جسد مكونات العمل المسرحي كله، الممثل يعصر خلاصة روحه ليتماهى مع الآخر الذي سيتقمصه بعد قليل، الموسيقار يتشظى على سلّم تجلياته، ومبدع الضوء يحاول أن يخلق كواكبه الخاصة ليشكل الخشبة على هواه، كل من على المسرح، قبل أن ترفع الستارة، هم "الأنا"، والجمهور، والمجتمع، هم "الآخر".. أو العكس: الجمهور هم "الأنا" المجتمع بما تحمله الذاكرة الجمعية، والوعي السائد من قيم مجتمعية، ومن على خشبة المسرح هم "الآخر"، بما ينتمون له من قيم جمالية فنية، قد تتماهى في جانب منها مع القيم المجتمعية، وقد تتصالح معها في بعض جوانبها، ولكنها أيضا قد تتعارض معها في جوانب أخرى من تفاصيلها.

إذن.. فثمّة أسئلة تدور في خلد من سيواجهون الجمهور بعد قليل، هل سنقول لهم ما يريدون، وما يعرفون، وما هم عليه راسخون منذ مئات السنين؟ أم سنحطم أوثان الراسخ في الأذهان؟ لا الألوان هي الألوان، لا العالم هو العالم، ولا التفاصيل عادت كما كانت عليه، ولا بد من حالة عُريٍّ كامل، مواجهة مع الذات، مع المجموع، مع المتَراكم في الأذهان، ليكون بعد هذا التطهير، ارتداء ما يتناسب مع زمن جديد، ذهنية مختلفة، فيها خروج على السائد، لا بالتّقيّة والباطنية، بل بالكشف الجريء الحقيقي، والجمالي، وبمعيار قيمي مختلف عن ما كان متوارث من فيض الزمان!!.

إشارة: القِيَم تتأثر فتتغير:

بعد تلك التساؤلات، والاستفهام، البداية، هناك ستكون إشارة اصطلاحية حول القيم، ماهيتها، بشكل مرور سريع عليها، ومحاولة اختبار عناصر التأثير فيها، إذ أنه من المسلم به القول بأن القيم الاجتماعية في أي مجتمع، تحظى بإيمان أفراده بها، وتعظيم أفراد هذا المجتمع لها، وانقيادهم التلقائي لتفاصيلها.

والقيم في تداعيات معناها، تعرّف لغويا بأنها جمع قيمة، وهي الشيء ذو المقدار أو الثمن، وتعرف اصطلاحا بأنها مجموعة الصفات الأخلاقية التي يتميز بها البشر، وتقوم الحياة الاجتماعية عليها، ويتم التعبير عنها باستخدام الأقوال والأفعال.

ومن تعريفات القيم الاجتماعية هي أنها معايير، وأسس متعارف عليها، ضمن المجتمع الواحد، وتشير إلى طرق تعامل الأفراد معا، والموافقة على السلوك المقبول، ورفض غير المقبول.

ولكن منظومة هذه القيم، رغم رسوخها في المجتمعات، إلا أن هناك عوامل تؤثر في تنمية هذه القيم، أو تغييرها، وتطويرها، بحسب قوة أثرها، وهي التربية، والتعليم، والبيئة المحيطة، وهذه البيئة المحيطة قد تختلف عن تلك القيم التي عرفها الأفراد داخل عائلاتهم.

المسرح بين منزلتين:

المسرح الآن، ولنقل منذ بداية الألفية الثالثة، يعيش حالة المنزلة بين المنزلتين، الأولى تتمثل بمراجعة الكثير من القيم الاجتماعية القديمة، والمنزلة الثانية تكمن في تكريس التعامل مع القيم الجديدة، ولكن في كلتا الحالتين، هناك التحدي الإبداعي الفني على خشبة المسرح، بعيدا عن التنظير المباشر الذي يسقط القيم الجمالية الإبداعية، التي بدونها لا يكون المسرح مسرحا.

وهنا يبرز سؤال الحداثة في المسرح كمفهوم قيمي... لأنها تحضر مع حالة من التمرد على الوعي السائد، بما تحمل هذه الحداثة المسرحية الفنية من طرح لأسئلة قلقة، في مجتمع تحتكم منظومة قيمه الاجتماعية إلى عنوان المحافظة، التي تراكمت داخله "تابوهات" كثيرة، في مقابل مسرح يريد أن يخرج من عباءة التقليد، واستنساخ تراكمات ذاكرة عمرها آلاف السنين، بحاجة في جوانب كثيرة منها إلى مراجعة، أو وضعها على محك المساءلة، حتى وإن لم تكن هناك أجوبة، وهنا المعضلة أمام المسرح، في كيفية المواءمة بين هاتين الحقيقتين: تلك القيم بما تحمله من تراكمات (سلبا أم إيجابا) في مواجهة الانفتاح، ومراجعة الذات، وطرح الأسئلة الكبرى، وهذا مشروع، لأن "أبو الفنون"، بطبيعته، هو معبر أساسي عن القيم والأفكار الفلسفية المرتبطة بتحولات المجتمعات الحاضنة له، خاصة فيما يتعلق بالإنسان وقيمه، فهو يعيد قراءتها، والتجريب فيها، وعليها، ليقدمها بما يتواءم مع التطور التاريخي والمجتمعي والسياق الإنساني لها.

وإذا كان المسرح الحداثي يقوم على التجريب، وإرجاع النظر في الموروث لإعادة تقديمه، كما يقوم على الجرأة في نزع القداسة والأسطرة التي تداخلت مع هذا الحاضر من ذلك الماضي، فمن هنا تخضع كثير من تلك القيم لمعايير الحداثة، والمعاصرة، والواقع، فيكون الصدام مع الماضويين في المسرح.

ومثلما أن حالة الفن والمسرح متغيرة بحسب إبداع وفكر المتعاملين والمشتغلين بهذا الفن، فإنه بالضرورة يمكن أن تتم دراسة القيم، وإعادة قراءتها، وإخضاعها لمقياس السؤال والتجريب... وهذا تحد آخر بالنسبة لتعامل المسرح مع القيم... بين التقديس أو المراجعة. فهل نخلص من إشكالات الماضي، أم نبقى مستلبين لتقمص خطاه؟!.

واقع جديد.. قِيَم مختلفة:

ولكن، أما وإن الواقع الجديد، مع هذه الألفية الثالثة، فتح البوابة واسعة على قيم كانت محتجبة، كما أنه خلخل كثيرا من المسلمات المجتمعية، وتسارعت خطوات التطور والتغيير التي طالت تلك القيم، وتشكلت أسئلة كبرى حولها، بفعل عوامل كثيرة، لعل أهمها حالة الانفتاح العالمية، بفعل وسائط الاتصال الحديثة، والثورة التكنولوجية، والترجمة، والسينما، ووسائل الإعلام، وهذا الخروج غير المسبوق على مؤسسات الرقابة والتوجيه الرسمية، والمجتمعية.

هذا الواقع الجديد، واجه كثيرا من القيم الاجتماعية، وأخضعها للمساءلة والمقارنة مع قيم أخرى، فتشكلت الأسئلة، وتنامت مغامرة إعادة التفكير، وطالت التغيرات الجديدة سلوكيات شرائح كثيرة من المجتمعات العربية، بعض هذه التغيرات سلبية، وأخرى إيجابية، لكن الحالة الأهم هي في ارتفاع منسوب مظاهر قيم الحرية، بحيث تشكلت حراكات اجتماعية وثقافية وفنية همّها تعزيز هذه القيم المترادفة مع قيم أخرى معززة لها، تلك التي تركز على القيم الإنسانية المشتركة التي تشجع على تعزيز ثقافة الحوار، والتسامح، والمواطنة، واحترام الاختلاف، وتعزيز مهارات الفكر الناقد، والحث على التفكير التحليلي، وكل هذه الحزمة من القيم ظهرت وبقوة في ظل هذه التغيرات العالمية، على مستوى الاتصال، والتقنية، ووسائل التواصل الاجتماعي.

إنهم يطوون الستارة، ويمُسرحون الجمهور:

وفق هذه النقلة العالمية، والتغيرات الكبرى، التي تؤثر على المجتمعات وقيمها، كيف يمكن أن نقرأ دور المسرح في التعامل مع الواقع الجديد، والمواءمة بين دوره الفني الإنساني الحداثي، وبين الواقع التقليدي لمنظومة القيم المجتمعية الذي يعمل في إطارها، وهل العلاقة قائمة على القبول والانقياد، أم هي مبنية على التنافر والابتعاد، أم هي في حالة بحث عن تيار خاص يوائم بين الحداثة والأصالة، من خلال أسئلة يطرحها، ويُثَوِّرها، بحيث يعيد قراءة تلك القيم من جديد، في حالة محاكاة أو مراجعة لها؟!.

إذن.. فعلى أية حالة جديدة سنرفع الستارة الآن..؟ ماذا سيقول المسرحيون على خشبة المسرح؟ ماذا سيقدمون؟.

هناك خروج على الساكن، توق للحرية لدى المسرحيين، تململ حتى من شكل المسرح المعتاد، حالة طيّ متعمد للستارة، وإحساس بأن قيدا ما يجعل المسرحيِّين الآن -وفق المعطيات الجديدة- يتمردون على قيم اجتماعية يرون أن حتمية التغيير ستطالها، هم يغامرون بتقديم قيم جمالية وفنية مختلفة، إنهم يخرجون على تقليدية الستارة، وعلى قاعة العرض (العلبة الإيطالية)، وعلى توقيت العرض (السهرة المسائية)، لم يعد العرض المسرحي فرجة، بل حاملا لأفكار جديدة، ومبشرا بقيم تتواءم مع الزمن الحديث، وأسئلته، وتقنياته، مما يدعو لاجتراح أنماط جديدة من المسرح، فكان بعضهم يخرج على نمطية الخشبة، فيشرك الجمهور معه، وبعضهم يحمل مسرحيته ليقدمها في الشارع، وآخرون في المقهى، وغيرهم صاروا يقدمون المسرح الرقمي، ومسرح المواقع الأثرية، هي حالة اجتراح أشكال جديدة، صياغة مختلفة للمسرح، وبجرأة ليست على مستوى الشكل والمكان، ولكن أيضا في المضمون والأفكار المطروحة، وسقف جرأتها، ولكن السياق الفني الإبداعي يبقى متفاوت بين تجربة وأخرى.

"الفن يخرجنا من هذه الحياة نحو عالم المتخيل"

ننتصر لقيم الحرية والإبداع:

نحن في التجربة المسرحية الفنية نعيش عالما متخيلا، يمنحنا قدرا كبيرا من الإحساس بالأمان، وبالتالي القدرة على معايشة وقائع وأحداث وصور قد تكون صادمة وغير مقبولة في واقع الحياة العادية الجارية، قد نقبلها في التجربة الفنية لا لسبب آخر، سوى أنها ليست واقعا حقيقيا، وإن كانت تحاكي الواقع، وترمي بظلالها عليه، ولكن ليس بشكل مباشر تعليمي تلقيني، لأن الفن يخرجنا من هذه الحياة نحو عالم المتخيل، وفيه تتم إعادة صياغة الواقع وليس نقله كما هو، لكي نعيد قراءته بشكل مبدع خلاق.

وفق هذا المعيار المسرحي/ الفني/ الإبداعي، ننتصر لحرية الإبداع، ونعليها، مثلما ننادي ونتنادى بقيم الحرية والحوار والتسامح والانفتاح، حيث أن القيم الجمالية والحداثية في المسرح، تحتاج إلى قيم تعلي من حرية الإبداع، وهي الأصل الذي ينبغي أن يسود في أي مجتمع ينحو نحو الحداثة والديموقراطية والتقدم، لأن الحَجْر على حرية الإبداع تُقَيّد الفكر المسرحي، وتُحَجّم دوره الاجتماعي الريادي في طرح القضايا، ومقارعة "تابوهات" المجتمع في قالب فني يقود في النهاية إلى معرفة عميقة بهذا الواقع.

ستكون الخشبة مهيأة لخيال الفنان المبدع، كل في سياق عمله: المؤلف ينسج الفكرة كلمة، المخرج يلظم النسيج الكامل نافخا الروح في جسد مكونات العمل المسرحي كله، الممثل يعصر خلاصة روحه ليتماهى مع الآخر الذي سيتقمصه بعد قليل

ثنائية

الشكل والمضمون

في الخطاب المسرحي

د. عمر نقرش

أكاديمي أردني

ثنائية

الشكل والمضمون في الفكر الفلسفي

تناولت بعض الأطروحات الفلسفية والجمالية، ثنائية الشكل والمضمون ضمن منطق الثنائيات المعرفية، فتراوحت المواقف الفلسفية والجمالية من حيث الأولوية والأهمية بين الانحياز للمضمون وتهميش الشكل، وبين الانحياز للشكل وتهميش المضمون، وصولا إلى النظرة التكاملية بين طرفية الثنائية من غير مفاضلة أو تفضيل، على اعتبار أن المضمون يحتاج إلى شكل يوجد ويتشكل به، والشكل يحتاج إلى مضمون يحمله مع مراعاة منطق الثابت والمتغير فيهما والتأثير المُتبادل، فـ(أفلاطون 347-427 ق. م) وعبر نظريته (المثل)، أكد على ضرورة وأهمية الجوهر (الكامن) وراء مظهرية الشكل، أما (أرسطو 322-384 ق. م) فأكد على أولوية وأهمية الشكل باعتبار أن جوهر أية ظاهرة هو شكلها الذي يحدد حقيقتها (المنطق الصوري أو الشكلي)، معتبرا أن كل موضوع محسوس يمثل كلا من الشكل والمادة، فلا يوجد شكل دون مادة متشيئة، ولا توجد مادة دون شكل يستوعبها، والشكل هو الذي يجعل الشيء المنتج أثرا فنيا.

وبالمقابل، نجد (إيمانويل كانت 1724-1804) أخذ الشكل عنده أهمية كبيرة في فلسفته الجمالية والنقدية، من خلال تحرير الشكل من أية غاية، فكانت فكرة الجمال عنده تتجسد في الأشكال التي تذوب فيها المضامين وفق نسق من التعالقات، وجمال الشكل هو الذي يثير الاهتمام العقلي بغض النظر عن الغاية، فيما فرق (فردريك هيغل 1770-1831) بين شكل العمل الفني ومضمونه، فالمادة التي لا شكل لها، هي تماما كالمضمون الذي لا شكل له، والحالتان لا يمكن أن يوجدا عمليا، وهكذا الشكل يحول المضمون إلى شكل، فيما يكون المضمون عبارة عن تحول الشكل إلى مضمون، وهذا يمثل أيضا الفكر الماركسي في أهمية التوازن الكامل بين الشكل والمضمون، فكلاهما معيار هام لقيمة العمل الفني، وبالمقابل يتخذ المضمون أهمية قصوى عند (جورج سانتيانا 1863-1952)، فتسلسل المقومات الرئيسية للعمل الفني عنده على الوجه الآتي: المادة (المضمون)، ثم الصورة (الشكل)، ثم يأتي التعبير، وهو يجعل من المادة (المضمون) تتصدر هذه العناصر لأنها -وبحسب رأيه- أصل العمل الفني وسابقة على الشكل كوجود.

أما (رينيه كروتشه 1886-1952)، فيؤكد على ما يسميه بالوحدة الفنية بينهما، فالعمل الفني إما مضمون اتخذ شكلا، أو شكل امتلأ مضمونا، وبهذا يدحض كروتشه القائلين بعزل الشكل عن المضمون، ومثبتا وحدتهما، فالمضمون لا يصبح مضمونا جماليا إلا بعد أن يتخذ شكلا، وفي هذه الحالة ينصهر المضمون ليصبح شكلا كاملا، وعلى العكس، نجد أن (شيللر 1864-1937) يرى أن الشكل هو الذي يبرز معاني الحياة، أما المضمون فلا يمثل تأثيرا فعالا في الفن، وبهذا فهو ينفي أهمية وتأثير المضمون.

تأسيسا على ذلك، نلاحظ أن مفهوم الشكل والمضمون، تحول فكرا ومفهوما من فلسفة لأخرى وفق رؤيتها الجمالية، وهذه المتلازمات تعطي شرعية لقراءات متعددة للفن ومنظومته الجمالية.

تناولت بعض الأطروحات الفلسفية والجمالية، ثنائية الشكل والمضمون ضمن منطق الثنائيات المعرفية، فتراوحت المواقف الفلسفية والجمالية من حيث الأولوية والأهمية بين الانحياز للمضمون وتهميش الشكل، وبين الانحياز للشكل وتهميش المضمون.

الشكل والمضمون بين الفلسفة والمسرح

إن كل مرحلة من مراحل تطور المسرح تحمل في طياتها بعدا ثوريا، يواكب تغيراتها وفق رؤى غير تقليدية خاضعة للشرط والاشتراط (الزمكاني)، ومغايّرة للمألوف، وكاشفه لآفاق جديدة وتساؤلات محفزة ومثيرة للجدل والمناقشة، وفي التداول النقدي والإبداعي، بات من البديهي استعمال مفهوم ثنائية الشكل والموضوع بوصفهما مشروعا رؤية فنية، تدعو إلى الاجتهاد على ما هو جاهز من الأشكال وأنماط التعبير التقليدية، وبوصفها أيضا علامة فاصلة بين من يبدع من داخل المعيار ومن يبدع من خارجه، بينما يتخذ من المحاكاة معيارا، ومن يتمرد على المطروح من الأشكال المختلفة من حيث الشكل أو الرؤية، وبذلك تكون جميع المذاهب والاتجاهات والمدارس المسرحية متمردة بالضرورة شكلا ومضمونا بأساليب وطرق تعبيرية تكسر نمطية التلقي، وتحقق أعلى مستويات التواصل والتفاعل مع المتلقي بوصفة شريكا إستراتيجيا في إنتاج المعنى وتأويله، والانزياح عن الأفكار والأساليب التقليدية يحقق بالتالي المتعة الفنية المطلوبة برؤية تجديدية تختبر الوسائل التعبيرية المسرحية، وتطوع مجموعة من التقنيات والوسائط المبتكرة ضمن تعدد قنوات الخطاب المسرحي، بحثا عن أقصى درجات التواصل والتفاعل مع الجمهور، وصولا إلى دهشة التذوق التي تعد أساس التواصل المسرحي، فالصراع بين الشكل والموضوع بات هاجسا يؤرق المشتغلين بالخطاب المسرحي، لذا، تعد ثنائية الشكل والموضوع بمثابة الموجه لمسار الخطاب المسرحي.

تأسيسا على ما تقدم، فإن المضمون الذي يستمد وجوده من الذات الإنسانية، يستوعب داخل إطار العمل الفني (الشكل) في الخطاب المسرحي، الأمر الذي يجعل هذا المضمون بوصفه مدركا عقليا يتطلب -لاستيعابه من قبل المتلقي- تراكما اجتماعيا وثقافيا مشتركا، فالعمل المسرحي هو فكرة تتجسد بالشكل الفني الذي هو تجلٍّ للمضمون، وهذا يفضي إلى أن مضمون العمل المسرحي يخضع بالضرورة لرؤية المخرج، فالتمرد في المسرح حالة من حالات إبداع الذات التي تنزع إلى البحث والتقصي، وعدم الرضوخ والاستكانة إلى المألوف والجاهز والمستهلك، والتمرد في المسرح، يعني التحدي لاتجاهات ثابتة معينة تكون مع مرور الزمن حركة طليعية، تأخذ على عاتقها تعميق المواقف الحداثية أو التجديدية أو الطليعية.

فالمسرح عموما، عرضة لمجموعة من التغيرات، والإخراج هو المحك الأكبر لتلك التغيرات

التمرد يظهر في شكل العرض المسرحي

وخصوصا عندما ينحى إلى منحى التجريب في المرحلة المعاصرة، من هنا بدأت تظهر مجموعة التغيرات في المسرح على مستوى طبيعة وجدلية العلاقة بين المضمون والشكل، لأن فن المسرح يستند في جوهره إلى تقاليد متوارثة يقننها المنظرون، ويتعامل بها ومعها المسرحيون من مؤلفين ومخرجين وممثلين، وهذه التقاليد أخذت تتطور وتتغير من داخل نفسها حينا، وبتأثير خارجي حينا آخر، وعلى مستويات مختلفة منها: النص، الإخراج، التمثيل، السينوغرافيا... إلخ.

فبدأ التمرد يظهر أحيانا في مضمون وشكل النص والأفكار التي يتبناها، وأخرى في شكل العرض المسرحي وطريقة تقديمه سواء في الإخراج أو التمثيل أو السينوغرافيا، فتارة نرى وحدة أسلوبية منبثقة من مصدر واحد، وتارة أخرى من عدة أساليب داخل العمل الفني الواحد، فمنها ما يلازم المضمون (النص)، وآخر يلازم الشكل (السينوغرافيا)، لينبري كل مخرج إلى اعتماد جانب من العملية الفنية، فهذا يميل إلى الشكل، وآخر يميل إلى المضمون، على اعتبار أن المضمون دائما ما يكون مختلفا نوعا ما عن الشكل، حتى وإن تقاربت فيه الأفكار الإنسانية الأخرى باعتباره فعلا إبداعيا إنسانيا.

هنا، لا بد لنا من التحقق والبحث والتقصي عن أسباب ذلك بشكل موضوعي، من خلال دراسة نماذج من التجارب المسرحية التي أخذت طابع التمرد في تأسيس رؤية حديثة للغة "العرض المسرحي" على مستوى النص والإخراج والتمثيل، وبيئة العرض والمفردات الديكورية والإكسسوار والإضاءة والأزياء والجمهور، وقد أسهم هذا الوعي إلى تجديد بنية النص والإخراج معا، إلى درجة التداخل المنهجي بينهما في فضاءات مكانية مبتكرة ومتحررة من قيودها التقليدية، وممتلكة لطاقتها الدرامية، وهذا الشكل الفني لمثل هذه العروض اتسم بالمرونة القادرة على استيعاب التحديثات، وإضفاء دلالات جديدة ومتجددة، وعليه، يمكن لنا أن نصف العلاقة بين الشكل والمضمون بأنها من أهم وأكثر المواضيع التي تناولتها الدراسات المسرحية، بوصفها جدلية،

إن الإبداع السينوغرافي للفنان المعاصر يمكن معاملته باعتباره نوعا من الاختلاس الفني للميراث الفني التشكيلي بأكمله.

فهذه العلاقة شكلت جدلا من خلال صور الصاع المسرحي الذي يقدم أحدهما على الآخر وفق ما خلصت له التجارب المسرحية التي تناولت تحليل العلاقة بين الشكل والمضمون، فبعضها قدم أولوية المضمون على الشكل والعكس صحيح، والبعض الآخر أكد على توازن وتعالق الشكل والمضمون، فالعلاقة الثنائية في هذه الحالة متكافئة، تشترط تحولات للشكل بما يتناسب ومحمولات المضمون، بيد أن هذه التحولات جاءت نتيجة للتغيرات والتحولات المتسارعة التي شملت كل ميادين المعرفة والفنون، حيث أدى ذلك إلى إعادة النظر في بناء النظم المضمونية والشكلية، والسياقات الفكرية والجمالية وأنساقها التعبيرية، ومع اتساع آفاق المعرفة والفنون، اكتسبت جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون معنى مغايرا ومطورا.

لذا يعتبر الشكل هو المحيل للفكرة إلى عوالمها المرئية والمحسوسة، ومن خلاله تتوزع المفردات والعناصر ضمن نظام وعلاقات بنائية منتظمة، تعطي دلاله للعمل الفني تدرك بصيغة ما (سمعية، حركية، بصرية)، وهذا يؤكد قدرة المسرح على استيعاب التجارب السابقة وإعادة صياغتها وفق نهج جديد يتماشى والتطورات الهائلة التي تتناول عناصر العرض المسرحي بطرق مختلفة تماما، وبما أن أهم سمة لعالمنا المعاصر هي التحولات المعرفية التي هدمت كثيرا من الحواجز، جاء المسرح ليواكب هذه التغيرات وليتمرد على كل ما هو تقليدي ومألوف وسائد ومتوارث، فجاء التمرد على عدة صور منها: تفكيك النص وإلغاء سلطته، ومنها البطولة المطلقة للسينوغرافيا مع الاهتمام بدور التعبير الجسدي، بوصف الممثل هو أداة في تشكيل العرض من فوقها الفنان تجربته المسرحية.

من هذا المنطلق، أصبح دور الفنان السينوغرافي البحث

أصبح دور الفنان السينوغرافي البحث عن فضاءات خارجية تتشكل فيها مفردات العرض المسرحي

عن فضاءات خارجية تتشكل فيها مفردات العرض المسرحي، وتتخلق في نسيجه رؤى جديدة تطرح ذاتها بقوة، وتكتشف مفردات هذه الفضاءات وتكويناتها لتتكيف وتتلاءم تكويناتها الدرامية أو النصية وفقا لتلك الفضاءات، محاولا كسر حالة الانغلاق والانسداد التي وقعت فيها الدراما الواقعية بكل موضوعاتها وأفكارها وتشكيلها، وذلك بالبحث والتنقيب عن أشكال وأطر فنية جديدة تتخذ من هذه الفضاءات ذريعة ورهانا لإعادة تشكيل مادتها الدرامية، وفقا لما تمليه لغة هذه الفضاءات المسرحية لإعادة تشكيلها من جديد، وطرحها على الجمهور الذي ضاق من صنمية التلقي فوق خشبات المسرح.

لذلك... المخرج المعاصر لا يمكن له بهذا المفهوم أن ينفصل عن فهمه الدقيق لسينوغرافيا العرض المسرحي، بل إن معظم المخرجين المعاصرين اليوم هم سينوغراف لعروضهم المسرحية، وكأن تشكيل العرض المسرحي يبدأ

من هذه النقطة، ويرتكز على المعرفية العميقة لفنون السينوغرافيا.

إننا نكتشف أن أهم الرؤى المسرحية التي تسوغ مسرحنا المعاصر اليوم هي رؤى المخرجين/ السينوغراف، مما يؤكد أن الفصل بين الرؤية المكانية والزمانية والجمالية للعروض المسرحية، ورؤى المخرجين في تفسيراتهم للأعمال المسرحية هو عبث ومجرد لغو، فلم يعد العمل المسرحي مجرد تفسير لنص المؤلف أو نقل لرؤيته، لأن رؤية مؤلف النص المسرحي هي رؤية واحدة، أو كما نقول بلغة النقد قراءة من القراءات، لكنها ليست كل القراءات، أو على الأصح لا يتوقف العمل المسرحي عندها، بل إن أهمية الإبداعات الفنية وعلى رأس قائمتها الإبداع المسرحي، تنبع من تعدد قراءتها، ويقوم سحرها ونفاذها إلى المتلقي على هذه التعددية.

فالسمة الغالبة إذن من الناحيتين (السينوغرافية والإخراجية)، أنه هنا يتأكد تيار الوعي لإبداع عرض مسرحي بأكمله معا من خلال مبدع واحد هو السينوغراف والمخرج في شخص واحد، ولا يكون إبداع السينوغراف هنا مجرد "إطار تشكيلي" فقط، بل محاولة لتجاوز التطبيق المسرحي المتصل للسينوغراف على حدة، والمخرج على حدة، ليكون الفنان هنا "وجهين لعملة واحدة!".

لذلك، شهدت الممارسة المسرحية في العقود الأخيرة تغيرات عميقة نتيجة ظهور وسائل إعلام وتقنيات رقمية جديدة، فأصبحت تتحكم بإنتاج وتلقي العديد من العروض المسرحية المعاصرة، سينوغرافيا مستحدثة تتضمن دراماتورجيا بصرية ومؤثرات رقمية سينوغرافية قلما يمكن إخضاعها للنص الدرامي، تضع هذه الوسائط اللغة المسرحية برمتها موضع تساؤل، وتعمل على تغيير إدراك المتلقي ضمن جدلية ثنائية الشكل والمضمون، فمن المؤكد أن هذه الظاهرة التي أصبحت خاصية مميزة لبنية التفكير المسرحي، وصولا إلى دخول بعض التجارب المسرحية في الدائرة التي وصفها (هانس ليمان) بـ"مسرح ما بعد الدراما"، والتي تتميز عموماً بحوارها المتعمد مع السيميوطيقا المسرحية، فإن ما تقوم عليه هذه التجارب يدفع إلى تأجيل الاكتفاء بالمعنى الحرفي لرسالة العرض المسرحي، ذلك أن علاقات جديدة تنبثق من العلاقة الحرة الناشئة التي تؤطر علاقة المؤدين والمتفرجين داخل فضاء العرض المسرحي، مما يتطلب إعادة صياغة مفاهيم علوم المسرح ووسائل التكنولوجيا، وذلك الاتصال المتزامن مع تطورات هذه الوسائل، وعلاقاتها بجسد ما بعد التمثيل.

وعليه ... فإن كل ذلك يؤثر تأثيرا كبيرا في المسرح العربي المعاصر، ويشكل أسئلة تطرح

حول مرحلة "ما بعد الدراما التقليدية" في مسرحنا العربي المعاصر، وحول جدوى تفكيرنا الثابت والمتقولب غير القابل للحوار والجدل مع الآخر، لانغلاقنا داخل ذواتنا وإدراكنا أن ما نعرفه وما نعلمه هو الوحيد المقبول.

مع الإشارة هنا إلى أن البعض من الدارسين والباحثين يعتقد أن التمرد المسرحي العربي فعل شكلي وليس فعلا بنيويا، نتيجة للقيود التي تكبل المسرحي العربي لارتباطها ببنية العقل العربي وموروثاته السياسية والثقافية والاجتماعية.

المصادر والمراجع:

1. ابو ريان، محمد علي، 1964، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، الدار القومية للطباعة والنشر.
2. إمام، إمام عبد الفتاح، 1981، المنهج الجدلي عند هيغل، مطبعة دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.
3. رينيه كروتشه، 1974، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة.
4. كرومي، عوني، 2004، التجريب وتقاليد الكتابة المسرحية، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة السابعة عشرة، القاهرة.
5. زكي نجيب محمود: فلسفة وفن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1963.
6. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، 1973.
8. فردريك هيغل: المدخل إلى علم الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي بيروت، دار الطليعة، 1980.
9. جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ترجمة: حسين عبد المنعم، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.
10. رينيه كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دمشق، الأوابد، 1964.

تراث مسرحي شعبي متجدد

فن الحلقة في المغرب

د. سعيد شهمي
المغرب

تعتبر "الحلقة"، أو "الركح" من بين أهم أشكال الفرجة المغربية، التي كانت ولا تزال في بعض المناطق المتنفس الذي يزوره الباحثون عن الفرجة من أبناء الشعب من الطبقات الاجتماعية، وحتى من السياح الباحثين عن الغرائبي والعجائبي في ساحات المدن المغربية العتيقة، والمهتمين بالثقافة والفولكلور الشرقيين.

ورغم التحولات التي عرفها هذا الفن لكي يتواءم مع العصر من خلال تنويع أساليبه، وإدخال أصناف فرجوية تتلاءم مع العصر وتمتح من المسرح المعاصر، إلا أن الحلقة كتراث شعبي فرجوي لا تزال تحافظ على طبيعتها الأولى كتراث ممتد في الزمان وفي التاريخ، فالحلقة تعتبر من أشكال الفرجة، كما أنها تؤدي كذلك وظائف تعليمية وتربوية وتثقيفية وتوعوية، وهذا ما سنقف عليه في هذه الورقة التي نوضح فيها خصوصيات فن "الحلقة" في المغرب، وأشكالها المبنية على التنوع والانفتاح على باقي الفنون.

مفهوم الحلقة

لقد درج الناس على تسمية هذا المسرح الشعبي بالحلقة، وهو اسم متجذر في الثقافة العربية، وفي المعجم العربي، تحيل فيه الحلقة عموما على معنى الدائرة، ففي المعجم الوسيط تعرف الحلقة بأنها: "كلُّ شيءٍ استدار، كَحَلْقَةِ الباب والذهب والفضة. ويقال: حَلَقَة القوم: دائرتُهم"(1)؛ ذلك أن مفهوم "الحلقة" يعَمّم على باقي أنواع التجمع الأخرى، من قبيل "حلقات الذكر"، و"حلقات التعليم".

غير أنه في الاستعمال المغربي لكلمة الحلقة كفن فرجوي شعبي، يتم فيه الاستناد إلى اللسان الدارج (الدارجة المغربية)، بحيث تشير فيه كلمة الحلقة إلى ذلك المسرح الشعبي المغربي الركح، والذي يمكن اعتباره تجليا من تجليات المسرح عموما، إلا أن ما يميزه عن المسرح الكلاسيكي (العالم)، كون المسرحية تؤدى على الخشبة، في حين يتم أداء فن الحلقة في الشارع، وهو ما يمكن معه تسميتها أيضا مسرح الشارع؛ بحيث تقوم على حشد دائرة من المتفرجين الذين يتحلقون حول الممثل صاحب الحلقة؛ هذا الفن يعتبر إلى اليوم شكلا من الأشكال التراثية المسرحية الشعبية.

وقد عرّف الباحث المغربي رضوان خديد الحلقة بأنها: "شكل من المسرح الشعبي المرتبط بالمبادرة والتلقائية، يقوم به رجال متمرسون على فن الحَكْي وبراعة الإيماء والتشخيص والسخرية والتكسُّب بالتّحامُق الممتع والتوسُّل والدعاء والإضحاك والإبهار"(2).

> تتشكل الحلقة من مجموعة من الممثلين، وقد يكون ممثلا واحدا، في بعض الأحيان، والذين يتوسطون الحلقة، يحيط بهم المشاهدون، أو المتفرجون الذين يتابعون الأداء، وتستند الحلقة عموما إلى مكونات وسينوغرافيا الفن المسرحي، بوعي أو بغير وعي.

١. فعل التمثيل:

يعتبر التمثيل أهمّ عنصر في فن الحلقة، كما أنه يشكل بطبيعة الحال أساس المسرح، وهو ما يسميه أرسطو في كتابه "فن الشعر" بالمحاكاة التي تقوم عليها فنون التمثيل، ومنها المأساة التي يعرفها بـأنها "محاكاة لفن جاد تام في ذاته"(3).

فالتمثيل الذي نجده في المسرح لا يختلف عن التمثيل الذي نجده في الحلقة، وهو ما جعل بعض المسرحيين المغاربة أمثال الطيب الصديقي يخلق نوعا من التقارب بين المسرحة وبين"الحلقة" من خلال نقل مقومات التراث العربي السردي والتمثيلي، والتراث المغربي الشعبي بشكل خاص من قبيل "الحكواتي"، و"سيد الكتفي"، و"اعبيدات الرما" وغيرها من أشكال التمثيل، إلى أشكال مسرحية حديثة تدمج التراث المسرحي الشعبي في المسرح الحديث، كما مزج التراث العربي ما قبل المسرحي مع مقومات المسرح الحديث في تجربته المسرحية "المسرح العمالي"؛ هذا الاشتغال على التراث في المسرح الحديث نجده حاضرا بشكل مختلف نسبيا عند المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد الذي قام بدوره بإدخال المكونات التراثية العربية في النصوص المسرحية المغربية المكتوبة، والتي يمكن اعتبارها مسرحا ذهنيا كما في أعماله "عنترة في المرايا المكسرة"، و"ابن الرومي في مدن الصفيح"، و"عطيل والخيل والبارود".

٢. الممثل أو الحلايقي:

يمكن اعتبار الحلايقي قائد الحلقة الذي يدير الحلقة، وفي الوقت نفسه يقوم بالمفهوم الجديد لفنون التمثيل المسرحي والسينمائي، بأدوار متعددة منها الإخراج والتوزيع -توزيع الأدوار إن كان هناك تعدد في الممثلين-، والتمثيل الذي يأخذ فيه دور البطولة فضلا عن السيناريو الذي قد يكون نقلا لنص مكتوب، أو يكون عبارة عن حوار أو عمل مرتجل، وفي أغلب الأحيان يتم استرفاد السيناريو أو الحوار أو خطاب الحلقة من التراث العربي.

قد يتعدد الممثلون، إلا أنهم يتخذون في أغلب الأحيان شكلا ثنائيا، والذي يمكن اعتباره ظاهرة من ظواهر الحلقة المغربية في النصف الثاني من القرن العشرين، والتي ما يزال بعضها قائما إلى اليوم، ومن هذه الثنائيات الساخرة يمكن الحديث عن "الثنائي السفاج ومهيول"، و"الثنائي قشبال وزروال"، و"ثنائي التيقار"، و"ثنائي الهناوات".

وقد يكون الممثل فردا، يقوم بما يمكن تسميته في المسرح الكلاسيكي بالمونودراما، حين يقوم الفنان الحلايقي بدور الحكواتي.

يتميز الحلايقي بمجموعة من المهارات أجملها بعضهم في ما يلي:

- قدرة الحلايقي على ضبط المكان والزمان و الجمهور.
- إجادته توظيف عناصر من الموروث الثقافي وفق مخطط أو سيناريو.
- قدرته على الارتجال.
- تمكنه من توظيف وتَكْييف عناصر المحيط (Adaptation) في تركيب سينوغرافي متجدد(4).

٣. الحوار أو السيناريو:

إن رأس مال فن الحلقة -إن صح التعبير- كما هو الحال في فنون القول جميعها والمسرح بشكل خاص هو الكلام، غير أن ما يميز الحوار أو الخطاب الحلقي هو الارتجال كظاهرة كلامية، ومعناها سرعة البديهة في ارتجال حوارات وخطابات يتم في الغالب استيحاءُها من داخل أجواء الحلقة، ومن ظروف التمثيل، وهو ما يثير الضحك والسخرية لدى جمهور الحلقة بشكل عفوي، فالارتجال معناه الخروج عن النص، إذ لا وجود للنص بشكله الثابت كما نجده في المسرح، فيكون السيناريو إما على شكل نص محفوظ يتصرف فيه الحلايقي حسب الوجهة الفنية التي يريدها، سواء قصد منه الكوميديا، أو التثقيف، أو كانت غايته إضفاء طابع السخرية على بعض المواقف السياسية أو الاجتماعية الجادة، أو إذا كان محتوى النص حكاية هادفة، أو كان تمثيلا بالثعابين أو القردة على غرار السيرك؛ فالحلقة في المغرب تجمع فيها ما قد يتفرق في غيرها من أشكال الفُرجة كما سنوضح في أنواعها.

الحلقة وتنوع أشكال الفرجة

١. الحكواتي:

يعتبر الحكواتي من بين فنون الحلقة المغربية، وهو يكاد يكون فنا مستقلا يمتح من التراث العربي بشكل عام، والذي كان فيه الحكواتي يقف في مكان معين يحكي فيه التاريخ وقصص الأولين وأساطيرهم للناس، فكان الحكواتي بمثابة عراب قبيلته ومعلمها ومربيها، خاصة في الأماكن الشعبية التي تفتقر إلى المدارس ودُور التعليم.

ولعل الحكواتي الذي لم تخلُ منه بلاد عربية، يجعلنا نستنتج أن التراث العربي الحكائي من أساطير وحكايات شعبية وفنون التمثيل وغيرها، هي المدرسة التي تشكلت فيها مختلف فنون القول الحديثة بغض النظر عن إفادتها من الثقافة الغربية الحديثة، وفي هذا يقول الباحث المغربي حسن المنيعي: "يكفي أن نستقرئ التاريخ لنقف على فيض زاخر من الأساليب التمثيلية التي كانت تشع في المعطيات الفولكلورية، وفي بوادر الفن الحي التي تنعكس فيه الأغاني والأهازيج والأزجال وإيقاعات الراقصين، وفصاحة القصاصين الذين كانوا يطلقون العنان لمخيلتهم ليبتدعوا حكايات لطيفة، ولينغمسوا مع رواد (الحلقات) في خضم أحداثها "(5).

٢. ترويض الثعابين:

تكثر في مدينة مراكش الحِلَق أو الحلقات التي تقوم على ترويض الحيوانات ومنها الثعابين، غير أن هذه العملية ليست مقصودة بذاتها، وإنما يتم اللجوء إليها من أجل جذب الجمهور من خلال إغرائه بالعجائبي والغرائبي، بحيث تصاحب الموسيقى ترويض الثعابين واللعب بها في

الحلقة، والقيام ببعض الطقوس الروحانية داخل الحلقة، وما إلى ذلك من أشكال الفرجة، وتتعدد طقوس التعامل مع الثعابين من حلقة إلى أخرى، غير أنها تشترك عموما في عزف الموسيقى في الغالب باعتماد الناي والطبل، ما يجعل المشاهد يرى كما لو أن الثعابين تقوم بالتجاوب مع العزف الذي يجعلها مطيعة لصاحبها، كما يصاحبها أيضا الحكي والغناء الذي يجذب به الحلايقي المتفرجين، فلا تخلو حلقة من الفرجة.

ومن بين الطقوس التي تدخل في ما يسمى بالتصوف الشعبي أن بعض مروضي الثعابين ينتقلون إلى إقامة طقوس أقرب إلى أعمال السحر منها إلى الحقيقة، ومنها شرب الماء الحار، والعمل على إدخال السكين في الوجه أو العين، وهي من الأمور التي تجمع بين الشعوذة وطقوس التصوف الشعبي الذي فيه بعض الكرامات، أو ما يمكن تسميته بالعجائبي أيضا.

٣. السيرك:

من أشكال الفرجة التي توجد في الحلقات المغربية، ما يمكن أن نسميه فن السيرك، والذي يمكن اعتباره محاكاة للسيرك كفن مستقل، وإن كانت للسيرك طقوسه ومقوماته الفنية الخاصة به، إلا أن بعض الحلايقية الذين نجدهم بشكل خاص في المدن الكبرى كمراكش التي تعتبر مهد فن الحلقة المغربي، خاصة في جامع الفنا، نجدهم يعتمدون في أداء هذا الفن أحيانا على الحيوانات، فيقومون بترويضها كما هو الحال في ترويض الخيول، أو الكلاب، أو القردة لكي تقوم بحركات بهلوانية مضحكة، تصحبها أشكال فرجوية أخرى يؤديها الممثل/ الحلايقي.

"فن الحلقة بكل جمالياته يعاني من التهميش

٤. الموسيقى:

في جل الحلقات المغربية تجد الموسيقى، بمعنى أنه ينبغي على الحلايقي لكي يكون بارعا أو محترفا بلغة هذا الفن، أن يتقن نوعا من أنواع الموسيقى أو العزف على آلة من الآلات الموسيقية، والتي تساعده على جذب الجمهور، كما تساعده على تجاوز الملل الذي قد يصاحب التمثيل أو الحكي.

- **جذب الناس:**

الغالب يستعمل الحلايقي آلة الناي التي تمتاز بصوتها القوي لجذب الناس إلى الحلقة، أو أنه يجذبهم بالكمان أيضا، أو بالعود، ولهذا... فكل الحلايقية لا بد أن تجد لديهم آلة موسيقية معينة، وغالبا ما يتقنون العزف الموسيقي، وعادة ما يمزجون بين التمثيل والغناء.

- **خلق الفرجة:**

من ذلك أيضا أنه يقوم بدور الفرجة والإمتاع من خلال الطرب الذي يقدم عليه الناس، وقد سبقت الإشارة إلى أن الحلايقي -خاصة منهم الساخر والحكواتي- غالبا ما يخرج عن النص إلى العزف الذي يقوم أحيانا بدور تنظيم الناس.

- **عنصر مساعد في الحكاية والغناء:**

تستعمل أيضا الموسيقى كمساعد في الإلقاء، خاصة بالنسبة للحكواتي الذي غالبا ما يحول المحكيات إلى أغنية، أو إلى ما يمكن أن نسميه بالملحون الشعبي الذي تلحن فيه القصة أو الحكاية، كما أن بعض الحلايقية يؤدون دور الغناء بتواز مع التمثيل لخلق الفرجة والخروج من ملل السرد والحوار، ومنهم على سبيل المثال "الثنائي الهناوات"، أو "ثنائي التيقار"، أو "السفاج ومهيول".

استنتاج

هكذا يبقى فن الحلقة تراثا أصيلا تجمع فيه ما تفرق في غيره من الفنون، بحيث إنه فن شعبي يمزج بين مقومات العمل المسرحي وبين فنون الفولكلور الأخرى، كما أنه -وبهدف تحقيق الفرجة- يعمل على إدماج عدد من الفنون الأخرى من قبيل الموسيقى والرقص والسيرك وغيرها.

والحق أن هذا التراث الفني يعاني من الإهمال والتهميش نظرا للتحولات التي عرفها المجتمع المغربي، بحيث لم تعد الحلقة المتنفس الوحيد للباحث عن الفُرجة،وإنما تم العدول عنها إلى فنون أخرى تتيحها الرقمية والوسائط السمعية البصرية الحديثة، وهو ما ينذر بتلاشي مثل هذا التراث إذا لم يتم تداركه بالاهتمام لكونه يشكل مقوما من مقومات التراث الفني المغربي والعربي، كما ينبغي العمل على مأسسته وتوفير الفضاءات التي من شأنها احتضانه كفولكلور جمعي.

الهوامش:

1. المعجم الوسيط، انظر: www.almaany.com، تاريخ الاطلاع: 7 شتنبر/ ايلول 2022.
2. رضوان خديد: "فن الحلقة: المسرح والناكرة الشعبية"، في: www.hespress.com ، تاريخ الاطلاع: 7 شتنبر/ايلول 2022.
3. ارسطو: فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص. 95.
4. رضوان خديد: "فن الحلقة"، مرجع سابق.
5. حسن المنيعي: نظرة عن المسرح المغربي منذ اربعين سنة، انظر: https://alantologia.com ، تاريخ الاطلاع: 8 شتنبر/ايلول 2022.

الرسم تجسيد للأفكار وللجمال

منى سامي الشريف
خريجة معهد الفنون/ عمان

في عصر تتقارب فيه الثقافات بين الشعوب، وترتسم فيه الفنون بكافة تخصصاتها المتنوعة والجميلة، وجب على من يمتلك الشغف، وأراد الإبداع والابتكار، دراسة إحدى هذه التخصصات الفنية، حيث تعد هذه التخصصات أفضل خيار من الممكن لأصحاب المواهب والأذواق الرفيعة، ومن يمتلكون الشغف والميول وحب الفنون قضاء أوقاتهم، إذ تعد الفنون الطريقة المثلى لهم للتعبير عن مشاعرهم، وترجمة للإبداع والابتكار بدواخلهم، وفرصة لإبراز طاقاتهم ومبادراتهم في هذا المجال.

في أحيان كثيرة، يكون رواد التخصصات الفنية من أصحاب المواهب، الذين يرغبون في تطوير وإضافة لمسات نظرية وعلمية بهدف صقل مواهبهم، وتحقيق مجموعة من الأهداف التي تخدم قضايا عديدة أهمها القضايا الإنسانية، وإرساء قواعد فنية ذات مستوى رفيع، وحتى تكون لهم فرصة لإبراز طاقاتهم وإبداعاتهم في هذا المجال.

لقد كان ولا يزال الفن وسيلة يعبر بها الفنان من خلال لوحاته الفنية، عن الرؤى والأفكار والجمال في كافة صوره، تارة بلمساته وأحاسيسه ومشاعره، وتارة بريشته وألوانه التي تجسد في نهاية الأمر لوحات تعبر عما يشعر به، أو تفاصيل حدث ما يعيشه بكل تفاصيله في بيئته.

مبنى معهد الفنون الجميلة/ وزارة الثقافة

من هنا يأتي الحديث عن "وزارة الثقافة"، ودورها الريادي والأساسي والمتواصل في نشر الثقافة وتوثيق الروابط والصلات مع الهيئات والمؤسسات الثقافية الوطنية والعربية والأجنبية، والاهتمام بالثقافة والفنون الجميلة وتذوقها، والتفاعل والتواصل مع الثقافات الإنسانية الأخرى، ودعم العلماء والأدباء والمثقفين والفنانين وتكريمهم، وتشجيع المواهب الناشئة، ومنح الجوائز التقديرية والتشجيعية لهم، والدور الكبير الذي تقوم به على مستوى الوطن الحبيب (أردننا الغالي) علينا جميعا، من خلال دعمها وإشرافها على الدورات التدريبية المتخصصة في كافة الفنون الجميلة، واستحداث معاهد ومراكز تعنى بهذه الفنون وتنوعها.

لقد سعيت خلال الأعوام الماضية لتحقيق بعض من أحلامي وأمنياتي، وصقل مهاراتي في

الرسم، وكنت أحلم بفرصة لتحقيق ذلك، وكان حلمي بهذه الفرصة أشبه بالخيال أو المستحيل، حتى تعرفت على "معهد الفنون الجميلة" الذي يتبع لوزارة الثقافة، فجعل من الأحلام والأمنيات حقيقة واقعة، حيث أتاح لي الفرصة لدراسة مهارات فنون الرسم التشكيلي.

ظهرت عندي موهبة الرسم مبكرا، وقد كنت أعشقه بكافة أشكاله، مما دفعني إلى تعزيز هذه الموهبة والإيمان بالحصول على فرصة لذلك، وكان للأستاذ الفنان عمر عطيات دور كبير بالتحاقي وانخراطي في معهد الفنون الجميلة، لأجد نفسي أمام تجربة جديدة، وآفاق من المعرفة المتخصصة، والتي مكنتني من اكتشاف قدراتي وموهبتي بالرسم الواقعي، والذي بدوره أعطى لوحاتي طابعا انفردت به عن غيرها.

لقد أصبحت قادرة بأفكاري على التنقل في العالم الواقعي من خلال ريشتي، وعيني قادرتين على التقاط قوة التعبير والرسالة العميقة التي أرغب بإيصالها لتظهر جلية من خلال لوحاتي الفنية التي أرسمها، ونجحت من خلالها في المحافظة على الإرث الثقافي والتراثي للبيئة التي نعيش فيها، ونجحت كذلك في عكس هذا الفن من خلال تجربتي التي أصبحت مبهرة، مطلقة العنان لمخيلتي لترجمة كل الأفكار والرسائل التي أرغب بعرضها لكل متذوقي الفن والرسم الواقعي، والتي كان لها دور في تجسيد الحس الفني لتصافح عيون المتلقين الذين حرصوا على القدوم للمعرض، لمشاهدة النسيج الإبداعي الممزوج بالألوان المفرحة.

وقد اعتمدت في رسوماتي على إظهار الناحية الجمالية من خلال التطريز التراثي على الملابس النسائية، وتنفيذها على مساحة اللوحة بأسلوب واقعي انطباعي، مما أدى إلى إيجاد حالة من الإبهار البصري للمتلقي، إذ غلب عليها الطابع الأنثوي الذي يبرز جمال المرأة العربية وأصالتها، ونجحت من خلال لوحاتي التي تم عرضها في حفل التخرج من محاكاة الإرث الحضاري والتراثي والعادات والتقاليد للأردن وفلسطين على السواء، وقد تم تكريمي أنا وزملائي في الحفل.

في ختام هذا المقال، أشكر كل من كان له دور في مساعدتي على المضي في تحقيق أحلامي وأمنياتي، لإنجاز كل ما أصبو إليه أنا وزملائي، ونحن نحمل رسالة تهذب النفس من خلال الفن، لنشر الجمال.

تجربة خالد خريس ..

تأصيل اللوحة ببلاغة المكان وأثره

حسين نشوان

يذهب الفنان التشكيلي خالد خريس في تجربته الفنية إلى متبقيات الذاكرة لاستلهام أعماله التجريدية التي تتشكل كشبكات وتونات على مسطح اللوحة.
وتمثل تلك التونات اللونية حالة من التأمل البصري في المرئيات بإعادتها إلى مكوناتها الأولية كأجزاء عائمة في الكون، تشف عن استنكاه صوفي للوجود يتمثل في أن الجزء هو نسيج الكل، والكل يعبر عن الجزء.

في غالبية معارضه التي تحمل أسماء مجردة، مثل:" تأملات، ذاكرة مطر، نور وعتمة، وناس ومكان وأثر .." ثمة تناغم بين العنوان العام للمعرض الذي يشتق من الذاكرة البعيدة، ربما ذاكرة الطفولة، ومرئيات العمل الفني الذي يمثل حكاية ما باختزال تعرض لها المحو، وهي التقنية التي لا تنفصل عن الموضوع في اختياره لأسلوب التجريد للتعبير عن الذاكرة البصرية .

في التجربة بالإجمال ثمة بحث لإيجاد العلاقة بين الموضوع المختزن في الذاكرة، ووسيلة التعبير وأسلوبها الذي يتجلى في الرمزية، والاختزال والتكثيف كعناصر للبلاغة البصرية التي لا تتوقف عند مداعبة العين، فحسب، وإنما توحي بالإيقاع الموسيقي التكراري كأسلوب بلاغي، سواء أكان ذلك من خلال الألوان أم في تكرار التونات التي تشكل فسيفساء اللوحة، أو من خلال ما توحي رائحة أول المطر ونقاط الماء حينما تسقط على التراب أو سطح شفاف.

ومن المؤكد أن تجربة الفنان خالد خريس تنتسب لمرجعية جمالية لا تبتعد بأي حال عن المكان ومفرداته بوصفه مكونا بصريا تعيد الذاكرة تشكيله بمطابقات مع أماكن أخرى لصوغ اللوحة التي تمثل رحلة بصرية مختزلة تندى عن ما يمكن أن نسميه سيرة المكان، وهي لا تنفصل عن سيرة الإنسان الذي ترك أثره على المكان، فالأودية والصخور والسهول وعيون الماء والصحراء والأشجار هي التي تتشبع بها الذاكرة.

يقول ابن الكرك الفنان خريس: إن "المكان متنوع ..فهو ليس المدينة فقط، وادي الكرك وعين سارة وقرية كثربا وغزوان وغور عسال والنميرة والمزرعة ووادي الموجب والطريق الصحراوي- القطرانة والمرج والمزار الجنوبي"، ومدن أخرى سافر إليها واحتلت ذاكرته البصرية فانهمرت في اللوحات،

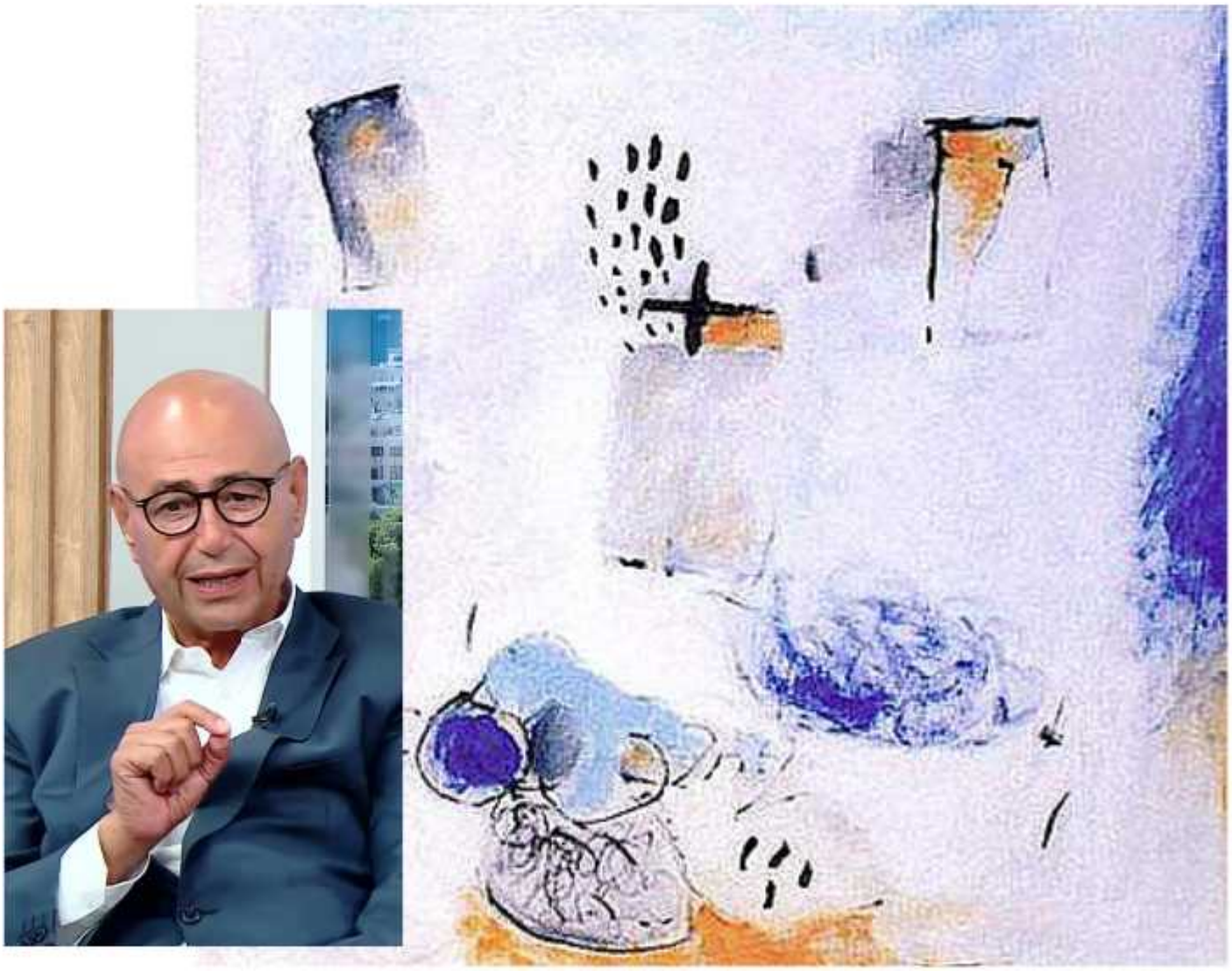
ويقول أيضا: في كل زياراتي اسجل انطباعاتي عن المكان، وكاميرتي الصغيرة هي عيني، أعيش المكان بكل أحاسيسي، وعندما استرجع تلك اللحظات تخرج كالنبع المتدفق بتلقائية ودون استحضار للمكان، فالمكان نفسه يستحضر نفسه في لحظه ما وحالة ما.

وبين المكان والحلم الكثير من التفاصيل والحكايات والذكريات التي تنساب على سطح اللوحة بأشكال مختلفة لتشكيل تضاريس الذاكرة بالتحزيز والكشط والمحو والتذويب في مجموعة من التونات التي تكون الخريطة البصرية للمتلقي في تشكيلاتها التي تخاطب خبرات المشاهد وتستعيد لديه مرمزات المكان.

إن الحديث عن أية تجربة لمقايسة نجاحها وعمقها وتميزها، يتعلق في أصالة تعبيرها بالجدة وطرح الجديد ومقدرتها على التطور والإضافة والتفرد، وهنا أذكر في مقابلة مع الفنان الإسباني بكاسيو حينما تحدث عن تجربته التكعيبية، التي قال إنه استعارها من مشاهدته لتضاريس

اسبانيا وهو يهبط بالطائرة، فارتبط الشكل بالموضوع.
لفتني في تجربة الفنان خالد خريس تلك الشبكة التلوينية البسيطة التي تقتصد أحيانا باللون والخط والكتلة لمصلحة الفضاء، والتركيز المايكروسكوبي على التونة بصورة تأملية روحية لاكتشاف أثرها واستنطاقها، وتحويلها إلى علامة بصرية تتصل بمحيطها.
وفي سياق تأصيل التجربة، أجدني أعود إلى بئر الطفولة بالنسبة للفنان خالد خريس، والمكان الذي ما يزال يمثل مرجعية لتجربته، بخلاف ما يقال عن تأثره بالفنان الإسباني خوان ميرو، الذي ذهب في تجربته إلى ما يمكن أن نسميه فوضى الشكل، بينما عاد خريس إلى الكشف عما وراء النظر بالحفر في الذاكرة وإعادة ترتيب مكوناتها وعلاقاتها البصرية ضمن رحلة تأملية "محيطها الإنسان والمكان والأثر"، كما يقول الناقد غسان مفاضلة.
وهي التجربة التي تستمد موضوعاتها من الخدوش المتبقية على الصخور، أو التحزيزات التي تركها الزمن أو الظلال التي تشكلت بفعل الإضاءة في زاوية البيت القديم، أو الأثر الذي تركه المناخ على السطح الطيني، أو الأشكال التي تناثرت للحصى في باحة البيت ...
تلك الذاكرة البعيدة المغبشة أحيانا التي يختزل فيها الزمان والمكان برمزية المتبقيات والإشارات والعلامات وطبقاتها وتراصفاتها،هي التي يستمد منها خالد خريس مرجعية لتأصيل تجربته الفنية التي تناغم بين الشكل ووسيلة التعبير والمعالجة الفنية وموضوعها ويعبر عنها بحرية، تلك الحرية التي تعبر عن فلسفة الفن ورسالته.

يقول خالد خريس: كنت أتأمل من خلال فتحات الجدران في قلعة الكرك مناظر المدينة الطبيعية. وبدت لي النوافذ كأنها كوادر مرسومة، يطل منها الضوء خافتاً أحياناً وقوياً أحياناً، مما كان يثيرني برعشة جمالية رائعة ما أزال أحسها .



لوحة لخريس والفنان في الاطار

الجروتيسك

مفهوم الجروتيسك ودلالاته في الفن

حمزة علي بني عطا
ناقد فني

مصطلح الجروتيسك، (كاسم وصفة) في اللغة الإنجليزية واللغات الأوروبية الأخرى، مشتق من اللغة الإيطالية (La grottesca&grottesco)، وترجع أصول مصطلح الجروتيسك إلى المفردة التي اشتق منها المصطلح وهي الكلمة اللاتينية (GROTTO)، وتعني الكهف، والرحم، وبوابة العالم الآخر، ومصطلح الجروتيسك حسب اشتقاقه يشير إلى الموقع الفاصل، والحد بين المعلوم والمجهول، وهو بذلك مثير للخوف والفضول في الوقت ذاته.

وجاء تعريف الجروتيسك في قاموس إكسفورد (بأنه صفة بمعنى البشع، الغريب، طريقة غير سارة أو مسيئة، والتشويه البشع للشخصية، القبيح للغاية، غالبا ما يكون مخيفا أو مضحكا، شخصيه بشعة برأس وحش مزمجر)، وهو أيضا (صفة غريبة وغير سارة وبشعة؛ كلوحه أو عمل فني موضوعه صورة شخص قبيح).

وقد استخدم المصطلح للمرة الأولى في إيطاليا خلال القرن الخامس عشر، في وصف نمط زخرفي محدد ظهر خلال الحفريات الأثرية أواخر ذلك القرن، وذلك في مدينة روما أولا، ثم في العديد من المواقع الأثرية الأخرى في إيطاليا، وقد أوضحت الحفريات الأثرية أن تلك الزخارف تشكل نمطا قديما كان مجهولا في السابق من التصوير الزخرفي التزييني، وقد أوضحت الدراسات والاكتشافات اللاحقة في مجالات الفن والعمارة أن هذا النمط الجمالي الغرائبي الموصوف بالجروتيسك لا يقتصر على الفن الروماني.

ورغم الإسهام البارز لميخائيل باختين (1895 - 1975) في التأصيل النظري لمفهوم الجروتسيك في فن العصور الوسطى في أوروبا، وذلك في استقرائه وتحليله للثقافة الشعبية، فقد قام بنقد ذلك الإسهام مؤرخ الفن الروسي (آرونجوريفيتش)، والذي أشار إلى مبالغة باختين في دور الجروتيسك والضحك، بالإضافة إلى فصله بقوة ما بين الرسمي و الشعبي، ويرى بعض الباحثين بأن الجروتيسك ليس نقيضا لما يوصف بأنه سام جماليا، بل أن الدمج ما بين الجروتيسك والسامي يقود إلىّ مولد الإبداع الحديث.

ميخائيل باختين

الفن والحياة

يتم طرح الجروتيسك غالبا نقيضا لمفهوم الجمال، علما أن أي تاريخ مفترض للجمال لا بد أن يتقاطع ويشترك في نقاط عديدة مع تاريخ القبح، مع ضرورة التأكيد على أن الذائقة الجمالية ومعايير الجمال للمتلقي في الغالب تستند إلى المعايير الاجتماعية والثقافية والدينية والسياسية، بغض النظر عن توافقها في كثير من ملامحها مع الآراء والأفكار الجمالية التي ينتجها الفلاسفة والمنظرون حول مفهوم وخصائص الجميل والقبيح في الفن والحياة.

يتركز توظيف الجروتيسك على الجزء السفلي من الجسد، بما يشكل عودة إلى الانسجام مع أعماق النفس البشرية البدائية، بوصفها آلية دفاعية يستخدمها المجتمع في الاحتفال لتفادي كافة أشكال العنف التي قد تنتج عن قمع الجسد ورغباته في الحياة العادية، إذ يصرف من خلالها الطاقات السلبية المتراكمة، ويحقق التصالح مع الحالة البدائية الطبيعية التي هي حقيقة وجود الإنسان وأصله، وبمعنى آخر، ما هذا الظاهر المفرط في القبح والعنف إلا انعكاس للقبح والعنف الداخلي اللذين يجب التخلص منهما.

وبالإضافة إلى الجزء السفلي، يتجه قسم كبير من التشويه الجروتيسكي إلى الوجه أيضا، يراكم مسوخاته، ويغير كل ملامحه ومعالمه، ويدفع به إلى أقصى درجات البشاعة، بحيث يجعله مثيرا للضحك والرعب بشكل مثير.

كما يطمس الجروتيسك هوية الجسد، حيث يجمع فيه بين ما هو إنساني وما هو حيواني، وما هو نباتي، يسوّده بالرماد ويوسخه بالقاذورات والأشياء الوضيعة، ويربك المنطق الاجتماعي والفردي الذي يستند إلى فكرة المقدس، ويستحضر كل الأنشطة الإنسانية ذات الطبيعة الحيوانية بشكل خاص من الأعماق وينشرها على أوضح صفحة في الجسد.

ولأن الوجه هو مفتاح الشخص والنافذة التي يمكن من خلالها النظر إلى حقيقة دواخله، فإن الكثير من حالات توظيف الجروتيسك تحاول تشخيص الواقع المعيش للأفراد في المجتمع، والمفارقات التي يخفونها، لترسمها على ملامحهم بالأقنعة، فتظهر فسادهم وطبيعتهم الداخلية، وشبقهم وانحرافاتهم لتجعلهم مكشوفين أمام الجميع، أما باقي الجسد والذي يندمج فيه الوجه والأعضاء الجنسية فيشير إلى آثار وثنية قديمة مرتبطة بتقديم القرابين للآلهة، وبطقوس استعادة الزمن الأول البدائي النقي الذي يتم من خلاله التطهر.

تجاوز حدود الجسد

يمكن تمييز الجروتيسك عبر عدد من الخصائص المميزة, من أبرزها خرق الصنف أو الفئة، رد فعل المشاهد، التحول مع تجاوز حدود الجسد، وتشير خاصية خرق الصنف أو الفئة إلى ظهور الموضوع البصري المشاهد بخصائص تنتمي إلى عدة فئات مختلفة, كالحيوان والنبات معا, أو الإنسان والجماد, إلى غير ذلك من سمات مختلطة مركبة تخرق الفئات المختلفة التي تنتمي إليها الأشياء.

أما خاصية رد فعل المشاهد، فتشير بدورها إلى الانفعالات التي يثيرها الجروتيسك لدى مشاهد العمل الفني، ومن أبرزها التعجب والفضول، وحتى الاشمئزاز والنفور في بعض الأحيان، أما خاصية التحول وتجاوز حدود الجسد فترتبط بالخاصيتين السابقتين، وتشير إلى ظهور الموضوع المرئي بسمات تحولية يتجاوز من خلالها سمات الجسد المألوفة لفئته التي ينتمي إليها.

يدفع الجروتيسك الجسد إلى أقصى درجات البشاعة والغرابة، وذلك عبر المزج بين ما هو إنساني وما هو حيواني أو نباتي، وما هو متصل من أعضاء الجسد وما هو منفصل منها، ويتم ذلك من خلال مسخ الشكل الخارجي من خلال الملابس وطريقة التصرف والتعبير، واستخدام الأقنعة، وتتضمن أبرز تقنيات الجروتيسك:

- **القلب:** حيث يتم قلب الوجه واستبداله بالظهر، والأسفل بالأعلى والعكس.
- **التضخيم:** حيث يتم تقديم أجزاء الجسد أو الموضوع بأبعاد ضخمة تتجاوز أبعادها الطبيعية المألوفة.
- **التشظي والتفكيك:** حيث يظهر الجسد مفكك الأوصال ومتنافر الأجزاء.
- **الإخفاء:** وتشير هذه التقنية إلى محو بعض أجزاء الجسد، وتقديمه دون ملامح مفصلة، أو مفتقدا لبعض الأعضاء والأجزاء، وقد يتم استخدام القناع ضمن تقنية الإخفاء.
- **التهجين:** ويشير إلى الدمج بين أجزاء الأشياء المنفصلة، كما يتم من خلال الدمج بين الإنساني والحيواني، أو النباتي وأجزاء من موجودات عالم الجماد المختلفة.

يحقق توظيف الجروتيسك للفنان الخوض في عالم مجهول ومرعب في آن واحد، عالم وهمي لا منطق فيه، ولا حجة ولا برهان، يسوده الخيال والفوضى والهلوسة، وهي الجماليات الأدبية البديلة من أجل التأثير في الواقع وتغييره، والإجهاز على القوانين الاجتماعية الكابحة للحرية والخيال.

يرى باختين أن الصورة الجروتيسكية الظاهرة تتميز بأنها دوما في حالة صيرورة وتغيّر، ومسخ غير مكتمل بعد، في مرحلة الموت والحياة والنمو والصيرورة، إن الموقف من الزمن والصيرورة هو سمة مكونة ومحددة ضرورية للصورة الجروتيسكية، والسمة الثانية والضرورية أيضا تتمثل بازدواجيتها: إن قطبي التغيير: القديم والجديد، ما يفنى وما يحيا، بداية التحول ونهايته، يتم منحهما أو رسمهما في هذا الشكل أو ذاك.

إن التوالد والحمل، والوضع، ونمو الجسم، والشيخوخة وانحلال وتفسخ وتقطيع الجسد، في كل ماديتها الفورية تبقى هي العناصر الأساسية لنسق الصور الجروتيسكية، إنها تتعارض مع الصور الكلاسيكية للجسد الإنساني، الجاهز كليا والمنتهي، والمكتمل، في أوج النضج، الطاهر نوعا ما من أدران الولادة والنمو، لا شيء في الجروتيسك مكتمل كليا، بل هو اللااكتمال، هذا هو التصور الجروتيسكي للجسد.

إن الجسد الجروتيسكي غير منفصل عن باقي العالم، وهو ليس منغلقا، غير تام ولا مكتمل كليا، وإنما يتجاوز ذاته بنفسه، ويخترق حدوده الخاصة، ويتم التأكيد على أطراف الجسد التي يكون فيها هذا الأخير إما مفتوحا على العالم الخارجي، بمعنى حيث يلج إليه العالم أو يخرج منه، وإما يخرج بنفسه إلى العالم، عبر المنافذ والثقوب، وكل التشعبات والزوائد: فم مفتوح، كرش أنف.

إن الجسد لا يكشف عن ماهيته باعتباره ينمو ويتجاوز إلا عبر أفعال من قبيل: التوالد، والحمل، والإنجاب، والأكل، والشرب، وقضاء الحاجة، إنه جسد غير مكتمل إلى الأبد، إنه حلقة في سلسلة تطور الجنس البشري.

وتتمثل إحدى النزعات الأساسية لصور الجسد الجروتيسكية في إظهار جسدين في جسد واحد: الأول هو الذي يمنح الحياة ويختفي، والثاني الذي يتم خلقه ووضعه في العالم، إنه دائما جسد في حالة الحمل أو الوضع، أو على الأقل مستعد لأن يخلق ولأن يتم تخصيبه.

ويرى باختين أن شكل الجروتيسك يعد مكونا أساسيا ضمن الكرنفالية التي هي عنصر أساسي يتم توظيفه في تحقيقها، فهو "يعد انتصارا لنوع من التحرر المؤقت من الحقيقة السائدة والنظام القائم، والإلغاء المؤقت لكل العلاقات التراتبية، والامتيازات والقواعد، والتابوهات، لقد كان احتفالا أصيلا بالزمن، بالصيرورة، بالتعاقبات، بالتجديدات، إذ كان يتعارض مع كل تأبيد، وكل إكمال ونهاية.

> "لا شيء في الجروتيسك مكتمل كليا، بل هو اللااكتمال"

فعل تحرري

الحرية التي يقدمها الكرنفال هي حرية مثالية غير موجودة في الواقع الفعلي، ولذلك يعد الكرنفال تذكيرا بتلك الحرية، مما يعد أحد أبرز المكاسب المتحققة من الكرنفالية، الأمر الذي قد يقود إلى جعل تلك الحرية إحدى القيم التي يسعى الأفراد إلى تحقيقها، وبينما تقدم الكرنفالية لحظة حرية مثالية غير موجودة في الواقع، فهي في الوقت ذاته لحظة حقيقية، من سماتها المرح والانفتاح والاحتفال والضحك، بذلك يقدم الكرنفال حرية طوباوية مثالية بديلة، في مقابل الأوضاع الاجتماعية والثقافية والسياسية السائدة التي تفتقر لتلك الحرية، وتسعى إلى حرمان الإنسان منها.

الفعل الكرنفالي حسب باختين هو فعل تحرري يتضمن أربعة خصائص أساسية كما توضح الفقرات السابقة، يمكن إيجازها على النحو التالي:

١. التفاعل الحر بين الأشخاص.
٢. سلوكيات غير معتادة.
٣. التحالفات والجموع غير المعتادة في الواقع.
٤. نزع القداسة:

ونزع القداسة لا يقتصر على المعنى الديني، وإنما يشير في فلسفة باختين إلى كل عملية رفض للنظم والسلطات المختلفة، السياسية والاجتماعية، والدينية، وسواها من السلطات.

يكون الجسد الجروتيسكي قريبا قدر الإمكان من الولادة أو الموت: الطفولة الأولى والشيخوخة، مع التأكيد على قربهما من الرحم أو القبر، وفي هذه النزعة فإن هذين الجسدين في الغالب يجتمعان في جسد واحد، وتصار فرديتهما إلى طور الانصهار: محتضرة سلفا، وفي الوقت ذاته غير منتهية، هما معا وفي الآن ذاته على عتبة المهد والقبر، إنه لم يعد جسد واحد، كما ليس في الوقت ذاته جسدان، هذا الجسد غير المكتمل مفتوح على العالم، إنه يخالط الناس، والحيوانات، والجمادات، فهو كوني، يمثل مجموع العالم المادي والجسدي بكل عناصره، ضمن هذه النزعة، يمثل الجسد الكون المادي كله، ويشير باختين إلى أن من أبرز فنانى عصر النهضة الذين يمثلون التصوير الجروتيسكي للجسد الفنان هيرونيموس بوش (١٤٥٠-١٥١٦)، وبيتر بروجيل (١٥٢٥-١٥٦٩).

إن المشوه يعد المظهر الأساسي للجروتيسك، وترتبط جمالية الجروتيسك إلى حد كبير بجمالية المشوه، ويتكامل الجروتيسك والسامي، وتكاملهما واندماجهما يحققان الجمال الأصيل الذي تعجز الجماليات الكلاسيكية الخالصة عن تحقيقه، وقد كان للعديد من المدارس الفنية ارتباط كبير ببعض عناصر الجروتيسك، ومن أبرزها الرومنتيكية التي ظهرت في القرن الثامن عشر كحركة احتجاج على كلاسيكية النبلاء والقواعد والأنماط والمضمون، بحيث رأى الرومنتيكي أنه ليست هناك موضوعات ممتازة، فكل شيء يمكن أن يكون موضوعا للفن.

الفن الفوتوغرافي
بين التجريد والسريالية

أشرف محمد حسن
مصور فوتوغرافي

قد يكون الفن هو الشيء الوحيد القادر على اختصار المدايات والأبعاد من خلال إيجاد الدلالات وخلق الصور الإبداعية المعبرة، والتي تتجاوز محدودية الأشياء المحيطة بنا إلى عالم آخر من الخيال.

وأصبح أغلب الفنانين التشكيليين يحاولون الخروج عن المألوف بطرق طرح أفكارهم وأحاسيسهم من خلال دمج ومزج الألوان، أو توزيع الظلال والنور، وقد كانت اللوحات الفنية التشكيلية تقتصر على التشكيلات بالفرشاة والألوان أو الفحم، ومهارات الفنان من مختلف المناهج والمدارس الفنية كالتجريدية والتكعيبية والكلاسيكية، إلى غيرها، إلا أنها تعتمد على ما ذكرناه في تنفيذها، وقد يحتاج تنفيذها إلى عدة أيام.

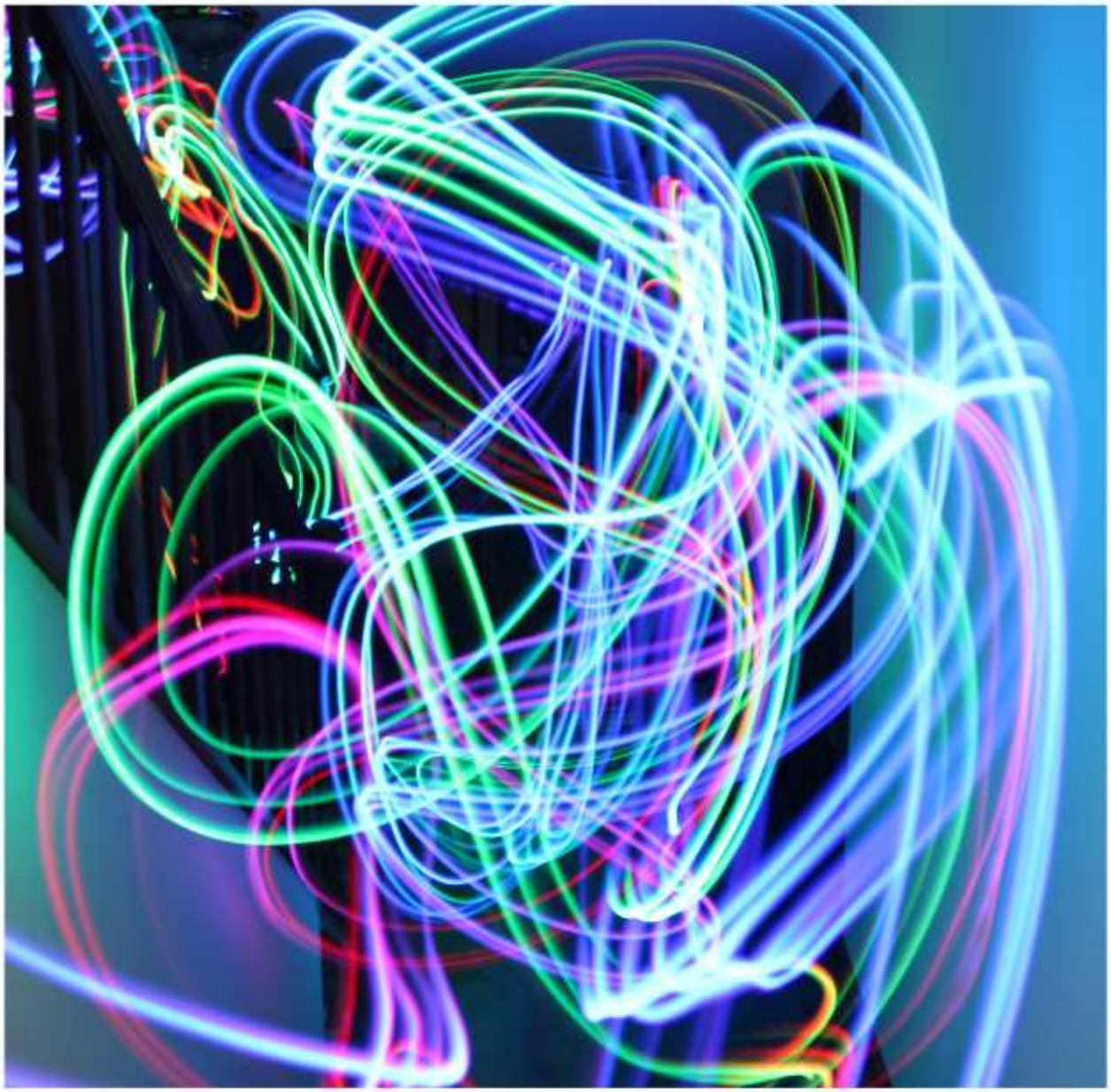
وكما للفن التشكيلي والرسم الواقعي "التقليدي" القدرة على التنقل والمزج والدمج بين مدارس الفن المختلفة، فإن الفنان الفوتوغرافي لديه أيضا إمكانية ابتكار لوحات تشكيلية، والخروج من الواقعية والتمرد عليها إلى الفنون الأخرى كالتجريدية والسريالية، وإلى غير ذلك من مناهج ومدارس الفن التشكيلي الفوتوغرافي، فبالإمكان الخروج هنا أيضا عن المألوف ودمج ومزج الألوان باستخدام الكاميرا فقط، بطريقة ذات بعد جمالي إبداعي مختلف عن المألوف أو الواقع، وتشكيل لوحات فنية مختلفة الدلالات ذات بعد جمالي معين، وقد يستطيع الفنان (المصور) أن يضع لمسته الفنية المختلفة عن المألوف، لتحفز العين والذهن، لمحاولة قراءة اللوحة الفنية وفهمها وتفسيرها وفق عدة مدارس أو مناهج فنية فوتوغرافية معروفة ومعتمدة.

والأسلوب الجديد قد يفتح بابا جديدا لأنواع أخرى من فنون التصوير الفوتوغرافي كالرسم بالضوء حيث يتشابه معه في الكثير من النواحي، وقد يعد الأقرب إلى هذا الأسلوب الذي مارسه العديد من الفنانين الفوتوغرافيين في العالم، واستطاعوا تشكيل العديد من اللوحات الفنية، إلا أن القاعدة في الرسم بالضوء هي تثبيت الكاميرا وتحريك مصادر الإضاءة، أما هنا فهي تحريك الكاميرا مع بقاء مصادر الضوء ثابتة في مكانها، بل التشكيل من خلال الإضاءة المتوفرة في المكان والتكيف معها.

هذا الأسلوب أيضا يقترب من السريالية في التصوير، والذي أشار إليه ديفد هوبكنز في الفصل الثالث من كتابه "الدادائية والسريالية"، حيث كتب: "إن التصوير الفوتوغرافي سرياليّ في جوهره، وتحديدا في خلق عالم مزدوج، وحقيقة من الدرجة الثانية، أضيق أفقا ولكن أكثر دراماتيكية من المنظورة بالعين المجردة، فالكاميرا كثيرا ما تلتقط تفاصيل عجيبة بمحض المصادفة، فتجعلنا على دراية بغرابة المألوف"، كما أضاف "امتد التلاعب الصوري أيضا إلى عمليات كالتعريض المزدوج والتراكب، أو مزج الصور السلبية بُغْيَةَ إنتاج صور مشقوقة داخليا و«مزدوجة»".

وقد اعتبـــرت مؤرخة الفن روزاليند كراوس هذه العمليـــات وأمثالها، التي قام بها مان راي أو المصور الفرنســـي موريس تابارد، مناسِـــبةً بشكل عجيب للســـريالية؛ من الواضح أنها توحي بأن الواقع الذي تسجله الطبيعة الميكانيكية للتصوير الفوتوغرافي بشـــكل متكلف فيه غير مســـتقر في جوهـــره، بل هو مجموعة من الإشـــارات القابلة للتنقل. وهذا الفن الابتـــكاري إن جاز التعبير، قد يكون مـــن الصعـــب إدراجه ضمن نهـــج جديـــد أو مدرســـة جديدة من مدارس الفن التشكيلي والفوتوغرافي، لأنه يتقاطع مع عدة أســـاليب تشكيلية وفوتوغرافية، وقـــد يحمل أكثر من شكل أو نمط أو أسلوب من حيث سماته ودلالاته، ويعتمد بالأســـاس على خيال الفنان الفوتوغرافـــي ومهاراته وفهمه لآلية عمل الكاميرا وتعاطيها مع الضوء، وهي مهارة فردية في استخدام الكاميرا المجردة، وأجد أن الاســـم الأنسب لهذا الأســـلوب في التصوير هو " التصوير الانزياحي"، أو (الانزياحية).W

ومن الامثلة على ذلك تصوير شخص واضح المعالم وحوله الجمهور كأنهم لوحة تجريدية مشكلة بألوان مختلفة بشكل تمازج ألوان أو تشكيلات ضوئية أو لونيـــة مختلفة، وإظهـــار جماليات تشكيلية معينة تشـــبه اللوحات الفنية ذات تمازج الألوان والتركيبات اللونية الإبداعية الجميلة، وقمت باســـتحداث هذا الأســـلوب عام 2015 نتيجة لخطأ فوتوغرافي حـــدث معي أثناء تصويري لإحدى المناسبات، حيث استهواني الأمر أو التشكيل النهائي الناتج عن هذا الخطأ، مما دفعني إلـــى تكراره لعدة مرات في محاولات للخروج بتشـــكيلات ضوئية ولونية أُخرى مختلفة بعض الشـــيء، وخارجة عن المألوف، واستكشاف طرق السيطرة على رسم الشكل النهائي الذي أريده، ولو بصورة تقريبية للشكل الذي يدور في خيالي، كما قمت باستخدامها في عدة مواقع ومناسبات مختلفة.



تتم مثل هذه العملية باختيار نقطة معينة، أو شخص ما لاعتماده محورا للوحة، وضبط الكاميرا على سرعة غالق منخفضة نسبيا، وحساسية أعلى بدرجة أو اثنتين على الأكثر، وأيضا نحتاج في بعض الأحيان لضوء الوميض الخاص بالكاميرا "الفلاش"، ويتطلب الأمر من المصور هدوء أعصاب مع قوة تركيز عالية جدا، بحيث يقوم باختيار نقطة المحور وضبط البعد البؤري ثم التقاط الصورة مع حركة التفاف بالكاميرا سريعة بطريقة دوران كالفرجار كما لو كانت مثبتة بنقطة معينة، وهي نقطة المحور التي اختارها سابقا.

وفي حالة أننا أردنا فقط تشكيل ألوان كالأمواج أو ألسنة لهب مثلا، أو دوامة دائرة، أو شكل هلامي، فإن المصور يقوم بخفض سرعة الغالق والحساسية، ثم يقوم بحركة يده بما يتناسب مع الشكل التقريبي للشكل الموجود في خياله بهدوء أعصاب مع قوة تركيز عالية جدا واتزان وثبات الحركة.

وبالرغم من أن أحد تعريفات التصوير السريالي هو أنشاء صورة لتمثل شيئا من الخيال الذي لا يمكننا مشاهدته في العالم الحقيقي، إما من خلال تركيب سلبيات أكثر من صورة كما فعل المصور النمساوي راؤول هوسمان في عشرينات القرن الماضي، أو من خلال برامج التعديل على الصور كالفوتوشوب التي أصبحت هي البرامج المعتمدة في وقتنا هذا، إلا أن الصور أو اللوحات المرفقة لم تدخل إلى أي من برامج تعديل الصور كالفوتوشوب أو غيرها من تلك البرامج، فهي مباشرة من الكاميرا، ولم يتم تعديل شيء بها نهائيا، فكانت هذه التشكيلات اللونية.

الواقعية في الفن:
والتجريد والامتلاء الفكري

يوجينشي مونيك*

ترجمة: د. حسين جمعة

من بين الآراء المتطرفة الواقعية العامة، التي تقول بعدم وجود فن غير واقعي قط، لأن كل عمل فني يعكس الواقع بشكل أو بآخر (جورجلوكاش)، ويجاريه في الرأي غارودي الذي يؤكد على أن كل عمل فني إنما هو عمل واقعي، وأن الواقعية «بلا ضفاف».

أما فيما يتعلق بالآراء الأخرى، فإن الواقعية غير واردة: لأن العيانية في التصوير الفني، على الرغم من مبدأ المحاكاة لها، صفة تجريدية مطلقة، ولا تكون نسخة للواقع، ناهيك أن الفن القائم على الصورية تتحقق فيه خاصية أنواع الفن الأخرى.

حقا، إن أي عمل واقعي مهما كان، لا يمكن أن يكون نسخة للواقع حسب: إذ تتحقق فيه إلى جانب الواقع

لوحة الخبز – تاتانيا بابلوتسكايا

خصوصية الفن، وهو مطلق إذا ما قيس بطبيعة مادة التصوير، لكن هذا لا يعني أن مثل هذه الجوانب تعيق إمكانية وجود الواقعية.
للفن الواقعي خصوصية محددة، فهو لا يميل قط أن يكون نسخة للواقع، والتصوير الواقعي لا يشاكل الصدق الطبيعي القائم على المحاكاة الخارجية، ومثال ذلك تمثال رودان «تحولأوفيديوس»، الذي لا يجمعه أي شيء بالطبيعية، وهناك خلافات كثيرة ناتجة عن سوء الفهم مرتبطة بحل هذه المسألة، لا سيما فيما يتعلق بمدى استغراق التصوير الفني للمحاكاة والتجريد والامتلاء الفكري، واحتفاظه بصفته الواقعية، وكذلك الحدود التي يقف عندها الإبداع الفني، ويفقد ملامحه الواقعية إذا تجاوزها.
الإبداع الفني يتوقف على الواقع ويعكسه، إلا أن الواقع ليس هو المظهر الخارجي للحضور الفيزيائي والمادي والظاهري فقط، وإنما هو الوجود الإنساني بمجمله .
الواقع بالنسبة للإنسان هو كل شيء، وهو كل ما يرتبط بوجوده، ويشكل ملابسات حياته، الواقع هو حضور الوجود الإنساني، وشروط الوجود الإنساني هي ذلك الواقع الذي لا يستنفد بالحضور الخارجي للأشياء، مع أن هذا الجانب الملموس هو جزء من الواقع، وتحدد الواقع بالنسبة للإنسان الأحوال التاريخية والاجتماعية التي تحتم حياته، والملابسات التي يعيشها، والواقع

مسألة الواقعية، هي مشكلة علم الجمال الخالدة، يتم تناول هذه المشكلة من جوانب عدة، وتتضارب وجهات النظر حول جوهر الواقعية بشكل سافر.

لوحة للفنان بوريس ايجانسون

معطى للإنسان نتيجة حضوره في الحياة، وحدود هذا الواقع منوطة بإشكالية نموه في إطار الظروف الاجتماعية والتاريخية القائمة.

الواقعية إذن هي تصوير تكامل الوجود الإنساني، لا الجانب البراني فقط، وواضح تماما أن الواقعية لا يمكن أن تشمل الواقع كله، ولكنها تستطيع أن تعكس قطاعا محددا منه، وتنزع إلى ما هو أعظم من ذلك، إلى نقل الجوهر النوعي للوجود الإنساني، والإشكالية الاجتماعية– التاريخية للإنسان، من هذا الموقف فقط يصبح التصوير الفني واقعيا، ومن هذا الجانب ينعكس تكامل الواقع في العمل الفني كمشكلة تاريخية للوجود الإنساني.

وهكذا، فإن الملمح الرئيسي للواقعية هو التاريخية، ارتباط التطور المجتمعي التاريخي بوجود الإنسان، وبإشكالية دربه

الحياتي وتطوره، ولهذا، فإن الواقعية كظاهرة تاريخية، تمر عبر تاريخ الفن كله.

حقا، يردد بعض الناس أن الواقعية ما هي إلا اتجاه فني أو أسلوبي من اتجاهات القرن التاسع عشر، مرتبط بنفر من البرجوازية التقدمية، إلا أن الكلام يدور هنا على ما يسمى بالواقعية النقدية التي تعكس التيارات التقدمية في المجتمع البرجوازي، وبحسب هذه النظرة لم يكن بإمكان الواقعية أن توجد قبل القرن التاسع عشر، لأن أشكال العقيدة المثالية السائدة لم تسمح بذلك، وأهم معوقات ظهور الواقعية الاجتهادات الدينية بخصوص الواقع، وعليه، لا يجوز الحديث على الواقعية الخالصة للفن السحري، والتنكري وغير ذلك.

طبعا، إن أشكال الوعي الذاتي التاريخي للإنسان كان تم تباينه، ولم تكن دائما صادقة وواقعية وذات قيمة كاملة، بل كانت في بعض الأحيان وعيا مشوها للواقع، ولكن على أرضيتها تشكلت تضاريس المشاكل الإنسانية الفعلية، لم ينعكس في أي إنتاج فني ديني -حتى ولو بضبابية غيبية- المصير الإنساني الفعلي، وقضية الإنسان ووجوده، وكان يقين الابتعاد بإمعان عن الضبابية الغيبية ليرى الإنسان على اللوحة المشكّلة الحياة الفعلية، وكثيرا ما كان الشكل الديني تعرية تاريخية فقط، وجزءا من الممارسة اليومية للإنسان، التي كان يريد أن يحل في نطاقها مشاكله الحياتية.

ومن هذا المنطلق فقط، يمكن أن نفسر حقيقة ظهور أعمال فنية عكست -واقعيا بالنسبة لزمانها- تكامل الواقع والمشاكل التاريخية للإنسان، وغدت هذه الأعمال واقعية بالرغم من التوجه المغاير (كان دينيا في الغالب الأعم)، لأنها صورت الواقع من زاوية نظر الوجود التاريخي للإنسان.

إن نية المؤلف لا تتفق دائما والتأثيرات الفكرية الموضوعية للتصوير الفني، والتصوير الفني بالمقياس الذي يمكن فيه بأن نسميه فنيا حقا له جانبه الموضوعي، حيث تتموضع فيه مادة التصوير المباشرة فقط، بل كينونة الإنسان أيضا من منظار يجعل إدراك هذه المادة إدراكا جماليا وفكريا.

يمر التطور التاريخي للإنسان بعدة مراحل، ولا ينتهي قط، وهذا يعني أنه يتحرك بلا انقطاع إلى أمام، متمما إمكاناته التاريخية، حقا، إن هذه العملية لا تمر بدون مختلف المآسي والعقبات وغيرها، أحيانا تكون ملابسات التطور تفاؤلية، وأحيانا عكس ذلك، وطبقا لحالة التطور التي يجد الإنسان نفسه فيها، فإن ما يمكن أن يكون واقعيا ليس فقط التصوير الواقعي لوجود الإنسان، وإنما أيضا الصور المفعمة بروح المعايير الجمالية والفكرية المغايرة (البطولي، السامي، المأساوي، المجيد، الحماسي، الهزلي، المثالي وغير ذلك)، لأن الأحوال المتشعبة العديدة للإنسان تتطلب فهما فكريا وجماليا متكافئا، التصوير الواقعي، هو إعادة الصياغة الموضوعية لتجليات وجود الإنسان الدنيوي، وأحواله الحياتية المختلفة.

وإذا كان شرط التصوير الواقعي حضور تكامل للكينونة الإنسانية، فإن من المنطقي أن تكون الواقعية في الفن

لا تقتصر الواقعية على التنوع الداخلي حسب، ولكنها تملك التماثلات الملائمة للتطور التاريخي، وهذا يرتبط كذلك بالاتصال المجتمعي الذي يتطور أيضا مع تطور المجتمع الإنساني، ونفسية الإنسان ووعيه المجتمعي.

الرجل والمجرفة - جان فرانسوا ميليه

لوحة للفنانة اليكساندرا داينيكا

متباينة جدا من الداخل، ومتنوعة، وفردية في كل عمل، لكنها ليست كليشيهات (رواشم) بأي حال من الأحوال، إنها شكل من أشكال المعرفة الذاتية للشخصية الواحدة، والمجتمع، والوجود المجتمعي للإنسان، وكل خصوصياتها عناصر متماسكة لماهيتها هذه.

لا تقتصر الواقعية على التنوع الداخلي حسب، ولكنها تملك التماثلات الملائمة للتطور التاريخي، وهذا يرتبط كذلك بالاتصال المجتمعي الذي يتطور أيضا مع تطور المجتمع الإنساني، ونفسية الإنسان ووعيه المجتمعي.

وما دامت تتمثل في الواقعية إشكالية الوجود المجتمعي التاريخي للإنسان، فإن هذا يعني أن العمل الواقعي يشحن المجتمع بفاعلية، ويصوغ موقف الإنسان الجمالي والفكري، وعلاقته بالواقع، ووعيه الذاتي التاريخي، إن مثل هذا التوجه الفكري، لهو عنصر مهم في العمل الفني الواقعي.

ويكتسب العمل الواقعي مصداقية فكرية بفضل الرؤية التقدمية، مع أن هذه الرؤية في الواقعية النقدية لا تتجاوز إيراد ما هو موجود، والاحتجاج الجامد الخالي من فهم آفاق التطور.

كل عمل واقعي حقيقي يكون دائما من الناحية التاريخية ملحوظا، معاصرا وحقيقيا، وهو دائما يصف مرحلة ملموسة من مراحل تطور المجتمع والوجود الإنساني، من الممكن الإلمام بمصير الإنسان كليا أو جزئيا، أما إدراك هذا المصير بحق فغير ممكن إلا من زاوية المستقبل التاريخي، وهذا من ملامح الواقعية الاشتراكية التي تتفهم وجود الإنسان لا كمعطى ثابت، بل كمرحلة انتقالية لتطور المجتمع، لها معناها وتوجهها، وعليه، لها ماض وحاضر ومستقبل.

إن رؤية الحاضر من موقع الحاضر نفسه فقط، ليست مساوية لرؤيته من موقع الماضي والمستقبل، الأفق المستقبلي يمنح الحاضر ضوءا آخر مغايرا، الواقعية النقدية- تقدمية تاريخيا، لأنها تحدد في تشخيصها أن الواقع المعاصر لها ينتمي إلى الماضي، ولا تأخذ بعين الاعتبار في هذا الشخص إمكانات الإنسان والأسباب الحقيقية لعيوب الحاضر، ومع أنه لا ينبغي قصر دلالة الواقعية النقدية على التسجيل الزمني للتاريخ، فإنها لا تقدم سوى تشريح لحالة المجتمع الراهنة، ولا تهتم بمعرفة الأسباب الحقيقية الكامنة وراء كبح تطور الإنسان، إنها تبرز تاريخ الإنسانية في لحظة محددة، لكنها لا ترى القوى المحركة التي تحدد في نهاية المطاف مصير الإنسان، ولهذا، فإنها لا ترى أيضا اتجاه التطور المستقبلي، وليس لها برنامج للكفاح من أجل التغيير الاجتماعي، ولا تتسم بهذه المنطقية سوى الواقعية الاشتراكية، وهي بفضل تميزها عن الواقعية النقدية، تسمّت بالواقعية الاشتراكية، وليست واقعية نقدية راهنة كما يظن البعض.

إذا كانت الواقعية النقدية واقعية من وجهة نظر الأفكار الإنسانية للإنسان، التي لم تصب أخلاقياتها في الممارسة الثورية، فإن الواقعية الاشتراكية غدت جزءا عضويا مكونا

للممارسة العملية للإنسان، الذي حاول بعون منها أن يحل مشكلة وجوده، ويحقق تحول المجتمع، وجوهر فن الواقعية الاشتراكية كله يتحدد بهذه الجدوى الوظيفية والفاعلية المجتمعية، الطبقية والحزبية، والتوجيه والتأثير الفكري والجمالي الحي، يعني الارتباط بالمنطق التاريخي للتطور الاجتماعي.

وغرض الواقعية الاشتراكية هو الارتقاء بالإنسان إلى مستوى الوعي الذاتي التاريخي، إلى مستوى طموحاته المجتمعية- التاريخية، إلى مستوى الخلق الذاتي، ولهذا، فإن الواقعية الاشتراكية في المخطط الجمالي والفكري تغدو حتما ظاهرة تجديدية أصيلة، تحمل في طياتها الكشف الأول، وتشق الطريق للمستقبل، ومن الطبيعي أن لا يتبدى هذا إلا في أعمال أولئك الكتاب القادرين على صياغة هذه المعايير في المستوى الفني، وبشكل إبداعي حقيقة، إن المحافظة على المعايير الفنية، الشرط الأساسي للواقعية الاشتراكية، لذا، فهي تحتاج من الإبداع متطلبات كثيرة.

إن جميع التنوعات المتأتية من الغاية الاجتماعية والفكرية للواقعية، تبدو في خصوصية الإبداع الفني، ومن هذه الزاوية لا تمر الواقعية الاشتراكية بدون معايير فنية، فارتباطها بالصدق الحياتي للإنسان المعاصر، يعكس الارتباط الأبدي ما بين الفن ومعضلة الوجود الإنساني.

والواقعية الاشتراكية تصور أيضا الواقع في علاقته بالإنسان، من زاوية مصالحه، ومن أجل جمال الحياة الإنسانية وتمامها، وكأي عمل فني يصور العمل المبني على منهج الواقعية الاشتراكية، ويفسر الواقع من موقف الإنسان، ويتموضع في هذا العمل مضمون العلاقة الإنسانية بالواقع وإدراكه الإنساني، وهنا يدور الكلام على الفهم الإنساني الفكري- الجمالي للواقع، لكن فقط من زاوية القضايا الراهنة لتطور المجتمع وإمكانات المستقبل، ومن زاوية الإشكالية المعاصرة للوجود الإنساني، وإشكالية الجديد، والتحول النوعي الهائل للمجتمع الإنساني، ومن هذا المنطلق تكون الواقعية الاشتراكية هي فن الزمن الراهن، الذي يشق طريق التطور بمنهج ملائم لعصرنا، وهو الإبداع الفني التقدمي ذو المتطلبات الجمة، ولا يحق لنا وصف أي عمل بالحداثة والمذهبية والصدامية، والفاعلية والتاريخية والدينامية والاستشراقية، والمصداقية والقدرة على كشف الجديد، والوظيفة الاجتماعية والوعي الفكري إلا إذا شُيِّدت على منهجه قيمة فنية لا تتكرر.

والفنّ الواقعي الاشتراكي مثله مثل أي عمل فني، متنوع ودرامي، وفيه صراعات جمة، وليس متجانسا في أساليبه، إنه متعدد المواضيع، وأصيل في معانيه، وينعكس الإنسان فيه بكل اتساع وجوده، ولا يقلص من إمكاناته سوى الكتاب غير الموهوبين من جراء محدودية قدراتهم، وليس كل ما ظهر تحت تأثير الواقعية الاشتراكية يمكن اعتباره فنا واقعيا اشتراكيا، وينطبق هذا قبل كل شيء على الأعمال التخطيطية الهامشية التي تعوز أصحابها الفرادة الإبداعية الحقة.

من أغراض الواقعية الاشتراكية، تعضيد تطوير الإنسان عن طريق إثراء عالمه الفكري- الجمالي من جهة، وعن طريق انخراطه الفاعل في الكفاح في سبيل ظروف أفضل لتطوره من جهة أخرى، ومن هنا تنبعث المطلبية العالية المرجوة من المهارة الفنية، إن الأعمال الفنية الحقة هي القادرة فقط على أن تصبح عامل تحول للواقع، وشرطا من شروط الوجود الإنساني.

*فيلسوف سلوفاكي معروف، يشتغل على قضايا الفن، ويُعنى خاصة بمسائل الظواهر والتربية الجمالية، كما يولي أهمية بالغة لتضافر الفن والأيديولوجيا والمضمون الفكري للمبدعات الفنية.

التحليل النفسي والفن

صلة في ما وراء اللاشعور

ترجمة وإعداد: مدني قصري
مترجم جزائري

عندما نتحدث عن التحليل النفسي والفن، فإننا نشير بذلك إلى تخصُّصين مختلفين في الظاهر، لكنهما مرتبطان في الخلفية، لهذا السبب، وفي هذا المقال، نشرح لماذا يولي التحليل النفسي دائما اهتماما خاصا للتعبير الفني...

ارتبط التحليل النفسي بالفن منذ اكتشاف اللاشعور، لذلك يمكننا التحدث عن التحليل النفسي والفن كمجالين مترابطين بشكل وثيق.

التحليل النفسي وفق سيغموند فرويد، هو فلسفة وممارسة علاجية، وبحث يركز على دراسة ودور تدخل الإنسان، خاصة فيما يتعلق بالجواذب اللاواعية، ومع ذلك، فقد ذكر فرويد في سياق دراساته الفن عدة مرات، بل ورآه كمحفز ومحرك للحصر (القلق) النفسي.

بالتأكيد، تم الاعتراف على نطاق واسع بالصلة بين اللاوعي والفن، ومن خلال هذا البحث سوف نذهب أبعد من ذلك، لنتحدث عن العلاقة بين هذين التخصُّصين.

التحليل النفسي والفن، زمن فرويد

كان لفرويد علاقة وثيقة جدا بالفن، فقد كان يمضي ساعات في المتاحف لتحليل أعمال الفنانين في ذلك الوقت، وكان يحب وينجذب إلى العديد من التعبيرات التي كانت تعتبر فنا، بل إنه جمع قطعا من المنحوتات، وعلاوة على ذلك، يعترف فرويد في بعض رسائله بإعجابه ببعض المؤلفين مثل سرفانتس.

أدى إعجاب فرويد الكبير بالأعمال الأدبية والأسطورية إلى ظهور بعض تحليلاته التي أدرجها لاحقا في مؤلفاته النفسية مثل: عقدة أوديب، الشاعر والفانتازيا، دوستويفسكي وقتل الأب (أو الأم)، وذاكرة طفولة لليوناردو دافنشي، من بين عناوين أخرى عديدة.

ترك لنا فرويد إرثا مهما، فهو دليل على الصلة الوثيقة بين التحليل النفسي والفن، وفيما يلي نلقي نظرة على مساهماته:

- التساؤل عن الأصل الفني والأسطوري والثقافي.
- تحليل العلاقة بين المبدع وعمله الفني.
- تأثير العمل الفني على المتلقي.
- نيّة الفنان.
- مفهوم التسامي.

كان فرويد دائم الغوص في الفن، حتى أصبح الفن يتحكم في جزء كبير من فكره، فعرف الفنان بأنه الشخص الذي يتحسس ويتتبع طريق العودة إلى الواقع، والشخص الذي يمتلك قدرة مذهلة على تشكيل مادة إلى أن تصبح نسخة وفية لتصور مخيلته.

كما رأى فرويد الفنان شخصا قادرا على تحويل غرائزه إلى حقائق من خلال الفن، بالإضافة إلى تحويل دوافعه الفنية إلى إنجاز جمالي، أي مقبول اجتماعيا.

من ناحية أخرى، أوحى فرويد أن الفنان والمحلل النفسي مرتبطان ارتباطا وثيقا، حيث يعمل كلاهما على نفس الكائن، ولكن كل منهما بطريقة مختلفة، فالمحلل النفسي من خلال التحليل، والفنان من خلال عمله الإبداعي.

من الحصر (القلق) إلى الإبداع

من خلال انغماسه في دراسات الفن، قام فرويد ببلورة مفهوم التسامي (sublimation) على أنه آلية دفاعية من شأنها تغيير الهدف الجنسي لهدف أعلى وقيمة اجتماعية أسمى، وبعبارة أخرى يكون الفن وسيلة للتعبير عن دوافعنا النفسية من خلال وسيلة يقبلها المجتمع ويستسيغها، وهكذا واصل رواد حركة التحليل النفسي بعد فرويد التأكيد على هذا النوع من التحول في دوافعنا وآلياتنا اللاواعية.

بدأ العديد من المحللين النفسانيين في إثبات أن الفن بمثابة ناقل، لأنه يسهل تعبئة الحصر النفسي (الضيق والقلق)، لذلك فهو وسيلة لتغيير شكل المعاناة، وفي وقت لاحق، ثبت أن الفن وسيلة لتنظيم الفراغ، والمقصود بالفراغ هنا الاندفاعات اللاواعية الكامنة في أعماقنا، والفن هو وسيلة احتوائها، أي أننا نحول الحصر (القلق) والدوافع النفسية

والآليات اللاواعية الأخرى إلى فنّ.

على هذا النحو نحول ما نحمله بداخلنا إلى شيء أكثر قابلية للفهم، لنا أو للآخرين على السواء، وهكذا نُعبّئ ما نشعر به فنحوله إلى فن سائغ قابل للاستيعاب. يرى التحليل النفسي أنه عندما يكون الشخص مصابا باضطراب عقلي، يمكن أن يكون الفن مفيدا لعلاجه، يحدث هذا لأن الشخص يقيم صِلاتِه الأولى مع ما بداخله، ويبدأ في فهم ما يحدث له بشكل أفضل.

من ناحية أخرى، رأى التحليل النفسي المشهد الإبداعي كشكل من أشكال التفريج والتلطيف والراحة، كمعقم فعّال لتطهير الجروح، ومكمل علاجي ذي قيمة لا تحصى لعدم وجود قيود. حتى أن هناك العديد من المحللين النفسيين الذين يستخدمون الفن كوسيلة علاجية أثناء استشاراتهم، فعلى سبيل المثال، يروي المحلل النفسي بايرو كوروكانو Bayro Corrochano ضمن مقال له في مجلة CES Psychology Magazine قصة طفل استخدم أثناء تحليله النفسي الطين في إبداع عمل فني، وهكذا، شيئا فشيئا أنشأ الطفل روابط مع الواقع من خلال التحليل، ومن خلال عمله الفني.

الفن .. مهارات المحللين

تناول محللون نفسيون مختلفون الفن كأداة للعلاج النفسي، نذكر منهم:

- أوتو رانك: اقترح أن الفن وسيلة للتغلب على القلق.
- دونالد وينيكوت: رأى الفن كوسيلة لإعطاء أو إيجاد معنى لما نقوم به.
- ميلاني كلاين: اقترحت الفن كمنظم لهيكل العقل.
- ويلفريد بيون: أشار إلى أن الفن يمكن أن يكون وسيلة لاحتواء القلق.
- جاك لاكان: اقترح أن الفن وسيلة لتنظيم وتهدئة الفراغ الذي نشعر به: إنه شكل من أشكال التواصل الذي يرتبط ارتباطا مباشرا باللاوعي.

إن التحليل النفسي والفن مجالان مترابطان بشكل وثيق، كلاهما له علاقة بالكائن الإنساني، ويمكنهما إبراز الجوانب الأعمق في الإنسان، لذلك، وبفضل هذه الصلة الوثيقة، واصل علماء النفس استكشاف هذا المسار كبديل لمساعدة الناس من خلال علم النفس، من أجل فهم المعاناة ودمجها بالتاريخ الشخصي.

التسامي، أو فن إعادة توجيه حصرنا النفسي من خلال التسامي يمكننا تحرير توتراتنا، إنه طريقة غير مسبوقة لإعادة توجيه قلقنا نحو شيء أكثر صحية نعزز به رفاهنا النفسي، ففي بعض الأحيان تراكم القلق لدرجة أننا لا نعرف كيف نتعامل معه، إنها معاناة شديدة نعتاد عليها بالتدريج، ثم نأخذها على عاتقنا، الآن هناك آليات للدفاع عن أنفسنا، وصد هذا الشعور المؤلم العميق من خلال التسامي حيث يمكننا إعادة توجيه هذه المعاناة.

وعلى الرغم من أن الإنسان مهيأ بحكم طبيعته لأن يمر بأوقات عصيبة تولد عنده الشعور بعدم الراحة، إلا أنه يمكننا أن نضع حدا لمعاناتنا، بل حتى إعادة توجيهها، وبالتالي منحها اتجاها أكثر صوابا، إنه أمر رائع بالتأكيد، فمن خلال التسامي يمكننا أن نمنح للمعاناة شكلا آخر، لذا يجب أن نعرف ما هو التسامي، وما هي مميزاته. يقول سيغموند فرويد: "عُقدنا النفسية مصدر ضعفنا، لكنها غالبا ما تكون أيضا مصدر قوتنا".

التسامي: ما هو؟

يمثل التسامي إحدى آليات الدفاع التي وصفها سيغموند فرويد، آلية الدفاع تعني طريقة التعامل مع حصرنا النفسي (قلقنا)، فتحدث على سبيل المثال عندما نخشى عدم معرفة كيفية إدارة أنفسنا.

اقترح فرويد أن التسامي وسيلة لتفعيل الدوافع النفسية مع القدرة على تحريكها، وبالتالي يمكننا أن نفهم أنها آلية يمكننا من خلالها إعادة توجيه مخاوفنا نحو السلوكيات التي لا تعرضنا للعقاب والمساءلة على المستوى الاجتماعي.

وفقا لفرويد، تستند الثقافة كليا إلى قيود الغرائز وضغوطها، بهذا المعنى يمكننا أن نقول إن بعض المسائل مقبولة على المستوى الثقافي، وأنه من خلال التسامي نحرص على إعادة توجيه ما يحركنا نحو مختلف مستويات التعبير الفني، على سبيل المثال: الرسم والأدب والنحت... إلخ.

ليس فرويد الوحيد الذي تحدث عن هذا المفهوم، لقد شاركه الرأي ذاته بعض معاصريه ومن خلفوه، وما زالوا يفعلون ذلك، فنيتشه على سبيل المثال صاغ هذا المفهوم مع فرويد في نفس الوقت تقريبا، لكنه ركز بشكل أكبر على التسامي الفني، إذ جعل الفن إلها منقذا، كما أشار جالك لاكان أيضا إلى هذا المفهوم، لكنه شدد على التسامي كبديل للرضى النفسي.

حتى في أيامنا هذه، لا يزال هذا المفهوم قيد البحث والاستكشاف، فقد خصص خافيير كويفاس ديل باريو Javier Cuevas del Barrio جزءا من مفهوم التسامي في أطروحة للدكتوراة (جامعة ملقة)، لقد انغمس في تأثير هذا المفهوم في الفن الطليعي، وقطع مسار تحول هذا المفهوم عند العديد من المؤلفين والباحثين.

التسامي: في ما وراء الإبداع الفني

بمرور الزمن، منذ أن تمت صياغة مفهوم التسامي، قيل إن إحدى طرق إعادة توجيه المعاناة تمر من خلال الفن، لكن ليس هذا كل شيء! على الرغم من أن الفن وسيلة لتعبئة الانفعالات، وأنه يعمل كقناة غير مسبوقة لتمثيل الجوانب اللاواعية والواعية لدينا، إلا أن هناك المزيد من طرق التسامي.

مثلما يتجه التسامي نحو شيء تم قبوله واستيعابه اجتماعيا، فمن الممكن القيام بذلك بطرق مختلفة، كما أن الشكل المدروس جيدا يمر أيضا من خلال العمل، فيمكننا تحويل حصرنا النفسي (قلقنا) إلى شيء يقبل ثقافتنا، ففي هذه الحالة من خلال العمل، وعلى سبيل المثال، يخالف الجرّاح غريزته ويقوم بإجراء عمليات جراحية، إنه أمر مقبول، لذا تخلصوا من توتراتكم.

بالإضافة إلى ذلك، يمكن للمرء أن يتسامى من خلال الرياضة، يتعلق الأمر بإعادة توجيه قلقنا نحو ممارسة الرياضة البدنية، إنها طريقة نادرة لتحرير الطاقة التي قد تحتويها دوافعنا، فعندما نمارس الرياضة ننتج الإندورفين، وهو ناقل عصبي يعتني بحالتنا الذهنية.

هناك طريقة أخرى للتسامي لا يمكننا تحديدها بدقة كاملة، وهي استخدام التقنيات الجديدة، إنها موارد رائعة نستخدمها

> أن الفن وسيلة لتنظيم وتهدئة الفراغ الذي نشعر به: إنه شكل من أشكال التواصل الذي يرتبط ارتباطا مباشرا باللاوعي

يوميا للخروج من قلقنا، إذ يمكننا مشاهدة المسلسلات التي يتم فيها تبني سلوكيات غير مقبولة في العالم الحقيقي مثل القتل.

مزايا التسامي

من الصعب علينا أن ندرك آليات دفاعنا لأنها تعمل في فضاء ممرّ صعب على وعينا، حتى مع وجود حصر نفسي لا يمكننا التعرّف عليه، وسواء كنا على دراية أم لا، فإن التسامي يمكن أن يجلب لنا فوائد عظيمة، فهو:

- يحمي جهازنا النفسي.
- يخفف التوترات.
- يشجع عمليات التنشئة الاجتماعية.
- يسهل التعويض النفسي.
- يغير الحالات الذهنية التي يمكن أن تكون ضارة.
- يقلل من الإجهاد النفسي.

يعتبر كل شكل من أشكال التسامي ميزة لفائدة صحتنا العقلية، وعلى الرغم من أننا لا نعرف هذه الآلية، يمكننا أن نكتشف الكيفية التي تعمل بها فينا، فمعرفة الذات والعلاج النفسي خياران رائعان لاستكشافها.

التسامي آلية دفاعية توجه حصرنا النفسي، إنه يؤدي إلى مستوى آخر، حيث يتم التعبير عنه بطريقة صحية، لذلك فهو الوسيلة التي يحمينا عقلنا بها، بدلا من اتباع دوافعنا والقيام بأشياء خارج القانون، فإننا نوجه قلقنا نحو القضايا التي يفهمها مجتمعنا ويقدرها، وبالتالي نقلل من توتراتنا.

دور الخطّ العربيّ في تربية الطفل

أمال صبحي الراشد
كاتبة سورية

ممّا لا شكّ فيه أنّ ثورة الإسلام حملتْ في نسمات هبوبها بذور الازدهار والتطوّر في كلّ شيء، فحين انتشرت الحضارة الإسلاميّة شرقاً وغرباً وازدهرت العلوم والفنون أصبح الخط العربيّ من بين تلك الفنون فنّاً قائماً بذاته، غايته الأولى المعرفة، فثبتت القواعد ورسّخت الأوزان، وابتكرت الطّرائق الممهّدة لإظهار الجمال الأخّاذ لهذا الفنّ الرّفيع الملامح والرّؤى، فاستطاع الفنّان المغرم بجمال الحروف العربية وسحرها الذي يأخذ بالقلوب والألباب بلوغ غايته من الحروف التي أخذت أشكالاً من التناسق والانسيابية والرّشاقة على درجة عالية من الرّقيّ والسّمو، وليس معنى ذلك أنّ الخطّ العربيّ كان مهملاً قبل الإسلام أو ضعيفاً، فهذا الفنّ نبعَ من أرض صلبة وله جذورٌ عميقة في الأرض العربية التي نَبَتَ فيها.

بدائع الخط العربي

يدّعي البعضُ أنّ اللغة العربية والخطّ العربيّ قاصران عن مجاراة الحضارة كتاب (بدائع الخطّ العربيّ) بعض المحاولات الهدّامة التي تريد النيل من خطّنا البديع إذ يقول: (أُثيرت في مصر منذ بضع سنوات ضجّةٌ كبيرةٌ، وعقدت المجامع العلميّة حول موضوع الكتابة العربية وما فيها من قصور أو تقصير، واعتُبرتْ مشكلةً تستنهض الهمم لتسييرها)، وقد عُنيَ مَجْمَع فؤاد الأوّل للغة العربية بإصلاح الخط العربيّ، ففي سنة ألف وتسعمئة وسبع وثلاثين للميلاد ألّف لجنةً من العرب والمستشرقين لدراسة الموضوع وتقديم المقترحات، فانقسم علماء مصر وأدباؤها إلى قسمين مُعارض متحمّس قوامُه الغيارى على مصير الأمة وتراثها، ومؤيّدٌ للتجديد باتّخاذ الحروف اللاتينيّة بدلاً من الحروف العربيّة، حروف القرآن الكريم ومن حججهم في ذلك أنّ شكل الحرف العربيّ لا يهضم واستمرّت المباراة في ميدان التّجديد المزعوم من سنة ألف وتسعمئة وأربع وأربعين حتى تموز عام ألف وتسعمئة واثنين وخمسين للميلاد، ومن الجدير أن مؤسسة (فورد) الأمريكيّة كانت وراء مشروع تطوير الخطّ العربيّ المختلق حيث خصّصت منحة ماليّة لدعمه كي يخرج إلى حيّز الوجود وهي تظنّ بذلك أنّها تستطيع ضربَ الكيان العربيّ من خلال تشويه فنّه الأصيل واستبداله، وقد استمرّت محاولات التخريب مدّعية التطوير، ولكنّ جمال الحرف العربيّ يبقى صامداً صمود الإنسان المتشبّث بأرضه وعرضه.

الخطّ العربي والتربية

إنّ حبّ الخطّ العربيّ لدى الطفل فطريّ، فهو يحبّه كباقي الفنون الأخرى كالرّسم والموسيقى والأعمال اليدويّة وغيرها، فيستعمل الألوان والخطوط العشوائيّة والحركات المختلفة تعبيراً عن ذاته، فنراه تارة يرسمُ أشكالاً جديدةً قد تكون غريبةً أحياناً وتارة أخرى يرسم صوراً مبتكرة للحروف بعيدة عمّا هو مألوف وفي كلّ الحالات يرسم ويخطّط ما يعرفه لا ما يراه، وهذه أهمّ خصائص فنّ الأطفال، ومن المفيد إدراج الملاحظات التّالية عندما يتمّ تناول بحث الخط والطفل والعلاقة التّربويّة بينهما:

يضع الطفل بعض الكلمات أو الجُمل أو الحروف المتفرغة في لوحته أحياناً، فهو يرسم شجرة ويكتب إلى جانبها كلمة (شجرة)، أو يرسم صورة لأمّه أو إخوته ويكتب (ماما ، دادا ....)، وتحليل وضعه لهذه الكلمات يرجع لتعريف الموضوع بوضوح أكثر واللجوء إلى ذلك ليس هدفاً فنيّاً بل هو إصرار على التعريف والتوضيح بعفوية ودون تكلّف، وقد يضع الكلمات والحروف كنوع من اللعب الذي يمارسه دائماً، أو لإحساسه الجماليّ بالحرف منطلقاً من حسّ جماليّ فطريّ، وحين نسأله عن سبب وضع الكلمات نسمع ردّه الفوريّ / بأنّ هذا جميل ..... أو هكذا أريد وأحبّ/ وبذلك يؤكّد الوظيفة التشكيليّة للخط العربيّ، كونه يرسم الحروف ويبرز جماليّتها وحلوله التشكيليّة المبتكرة لها.

العبارات المحبّبة: يخطّ الطفلُ عباراته على طول اللوحة وعرضها، ويملؤها كتابة دون رسم أيّ موضوع، وبذلك نكتشف حبّه للخطّ العربيّ وتعلّقه بجماليّته وبخاصّة عندما يزيد من غنى لوحته باستخدام الألوان المختلفة وتزيين عمله الفنّيّ بالزخارف المتداخلة مع كلماته وحروفه المرسومة.

تقليد خطوط الكبار: وذلك عندما يستدعي انتباه الطفل لوحة خطيّة ما يحاول تقليدها ورسمها وإعادة صياغتها من جديد، ويبذل جهداً في تقليد القاعدة الخطيّة ورسمها واتّباعها، تلك القاعدة التي بُنيت عليها اللوحة الأصليّة، وقد يلجأ بعض الأطفال لشقّها.

الحسّ الزخرفيّ:

يتمتّع كثير من الأطفال بحسّ زخرفيّ، فهم يزخرفون مساحات كبيرةً بزخارفَ جميلةٍ وغنيّة، ويظهر عامل الابتكار والإبداع جليّاً عندما يتناول الطفلُ موضوعاً زخرفيّاً معيّناً، وتظهر إمكانيّته الفنيّة جليّة في استفادته من المواضيع الحياتيّة والعاديّة.

توجيهات المربّيّ :

ينبغي على المربّي الابتعاد عن تعليم الأشكال الزّخرفيّة الجاهزة وبخاصّة الخطوط (كالمثمّن والاثني عشري

)، ويوجّه المربّي الطفل ويحظر عليه استعمال المسطرة وخاصة في الصفوف الأولى من المرحلة الابتدائيّة وترتكز توجيهاته على اعتماد الخطوط اللّينة والانحناءات والزخارف البسيطة (كالطيور والنباتات والحيوانات)، وتُطلَقُ يده لتتحرّك بحريّة تامّة كما ينبغي على المربّي عدم التدخّل في ابتكارات أشكال جديدة للحروف، فالطّفل ليس خطّاطاً يحرص على إتقان القواعد والأوزان، فمَهَمّة المربّي تقتصر على التّوجيه للنواحي التنفيذيّة من محافظة على نظافة اللوحة وشرح لطريقة مزج الألوان والقيام بتجارب أمام التّلاميذ وليست مهمّة المربّي وضع قوالب جاهزة وأشكال معدّة لتقليدها، ويؤثّر التّدخّل في التصميم من قبل المربّي سلباً على نتاجه كما يؤثّر في شخصيّة الطفل التي تحمل ينبوعاً ثرّاً من الإبداع، وقد يكون لاختيار الطفل واهتمامه بالأشكال الزّخرفيّة والخطيّة وحركتها كبيرَ الأثر في اكتشاف ميول الطّفل ورغباته ومكنونات نفسه، ولا شكّ أنّ ما تحمله نفس طفل يكرّر الأشكال ويصرّ على ذلك تختلف حتماً عن نفسيّة طفل آخرَ يعبثُ بالأشكال فيشتّتها وينثرها عشوائيّاً على مساحة اللوحة.

وبعد .. فالخطّ العربيّ بقي محافظاً على أصالته رغم مرور الزّمن، فلم تضمر جذوره بل ازدادت عمقاً وتدفّقاً ليكتب حروفاً سحرت العالم كلّه بجمالها وتعمّقت الجذور لتعطي خصوصيّة للحرف العربيّ شدّتْ فنّاني العالم لينهلوا من معينه أو ليقفوا دارسينَ أو متذوّقينَ أمام مهارة الصّانع العربيّ وإبداعه في تلك الروح الانسيابيّة والتناغم الباهر، وليقف المشاهد مسمعاً لحناً جميلاً تعزفه أنامل الحرف، وتكوّن سيمفونيّة تثير الشّجون كلّما سمع عزفًا جديدًا في لوحة خطّ يعلن ولادة انتمائه إلى مملكة الجمال.

المراجع:
بدائع الخطّ العربيّ لناجي زين الدّين، دمشق 1985
أطلس الخط والخطوط، حبيب الله فضائلي، ترجمة الدّكتور محمّد الثّوبخي،
الخطّ والإملاء، تأليف : محمّد شعبان ومظهر الحجّي، دمشق 1989
التّربية العامة، تأليف : رونيه أوبير، ترجمة : الدكتور عبد الله عبد الدّائم،
التّربية قديمها وحديثها، الدكتور فاخر عاقل،

العلاج بالموسيقي في التراث العربي

صلاح عبد الستار الشهاوي
كاتب مصري

قديماً وضعت الألحان والموسيقي لحث النفوس على السنن الصحيحة، ثم استعملها الأطباء في شفاء الأبدان المريضة، فموقع الألحان من النفوس موقع الأدوية من الأبدان المريضة.

وفي مراكز الطب في مصر الفرعونية، كان كهنة معبد أبيدوس يعالجون بالترتيل المنغم.
وفي الكتاب الرابع من جمهوريته، أكد أفلاطون أن: "الوصول للصحة يتحقق عن طريق الموسيقى والرقص الرياضي". بينما سعى الفيلسوف والرياضي فيثاغورس لتعليم تلاميذه الأصوات الموسيقية المُساعدة على العمل والاسترخاء والنوم بهناء.

العلاج بالموسيقي في العصر الحديث

أصبح العلاج بالموسيقى أحد أشكال الطب المكمّل أو حتى البديل، إذ أسهمت الموسيقى في استعادة وتحسين الحالة الصحية والنفسية والفيزيقية والفسيولوجية والروحية للعديد من المرضى الذين يعانون من مشكلات تختلف في طبيعتها وأسباب حدوثها.
وقد ثبت علمياً أن ذبذبات الموسيقى تؤثر بشكل مباشر على الجهاز العصبي، إذ تؤثر كل ذبذبة أو أكثر على جزء ما بالمخ، خاص بعصب ما، مما يسهم في إتاحة الفرصة للشخص المستمع كي يسترخى، وهو ما يشبهه العلماء بعملية التخدير الطبي، وتتيح هذه الحالة استجماع الإرادة، للتغلب على مسببات الألم، فيبدأ الجسم بتنشيط المضادات الطبيعية والإفرازات الداخلية التي تساعد الجهاز المناعي وغيره على التغلب على مصدر الداء ومكانه.

العلاج بالموسيقي في التراث العربي والإسلامي

ولمّا كان العرب أصحاب منجزات كبيرة في علم الحيَل وتقنية الآلات جعلوا من صناعة تلك الآلات فناً رفيعاً. فابتكر الفارابي آلة القانون، وأدخل منصور زلزل (ت: سنة 175هـ /791م) (الموسيقي وضارب العود الأشهر في عصر الرشيد)، العود الشبوطي (العيدان الشبابيط: المزاهر التي هي على شكل سمك الشبوط، وقد اخترعها الموسيقار زلزل الذي عاش في أيام هارون الرشيد)، والزنام أو الزلام رسم آلة هوائية تسمى ناي زنامي أو زلامي (زنام الزامر ت: سنة 235هـ / 850م): أول من اشتهر في العرب باستعمال (الناي)، وذهب بعضهم إلى أنه أول من أحدثه.

اسهامات زرياب في الموسيقى

وكان يضرب بزمره المثل. وقد ذكره البحتري في شعره. قال له الرشيد يوماً، وهو يريد الخروج إلى الصيد: تأهب للخروج معي. فقال: "بمَ أتأهب؟ الريح في فمي والناي في كمي". وكانت العامة تسمي الناي (الزلامي) تحريفاً عن (الزنامي) نسبة إلى زنام.
وأضاف زرياب (أبو الحسن علي بن نافع ت: سنة 230هـ /809م)، موسيقي ومطرب عذب الصوت من بلاد الرافدين من العصر العباسي. كانت له إسهامات كبيرة وبارزة في الموسيقى لقّب بزرياب لعذوبة صوته ولون بشرته القاتم الداكن، وهو اسم طائر أسود اللون عذب الصوت يعرف بالشحرور، هاجر إلى الأندلس، وقام بنقل الغناء والموسيقى الشرقية إليها، وأضاف إلى أوتار العود الأربعة وتراً خامساً، ورتب هذه الأوتار بحيث يعادل كل وتر ثلاثة أرباع ما فوقه، واخترع مضراب العود من قوادم النسر بعد أن كان من مرهن الخشب.
واشتهر العباس وأبو المجد (القرن الحادي عشر الميلادي) بصناعة الأرغن.

وأما صفي الدين عبد المؤمن الأموي (ت سنة: 1294م) فقد اخترع القانون المربع المسمى نزهة وآلة أخرى تسمى المغنى.

وفي أواخر القرن التاسع الميلادي وضع أبناء موسى بن شاكر أسس وقواعد الموسيقى الميكانيكية واستعملوا البريخ الموسيقي لتوزيع الألحان. هذه الموسيقى لم تظهر بوادرها في أوروبا إلاّ أواخر القرن السادس عشر الميلادي.

الألحان في التراث العربي والإسلامي واستخدامها في مجال العلاج

برع إبراهيم الموصلي (ت: سنة 188هـ/ 804م) في وضع الألحان وتنسيقها، يقول ابنه إسحاق كما يروي الأصفهاني: "إن إبراهيم وضع تسعمائة لحن منها: ثلاثمائة فاق فيها الناس جميعا وكانت علاجًا للنفس من الأسقام، وثلاثمائة شاركوه وشاركهم فيها، أما الثلاثمائة الباقية، فكانت لعباً وطرباً".

أما الفيلسوف الكندي(-185 256 هـ / 805 - 873 م) فقسّم الألحان وخواص حركات الأوتار لتتناسب وحركات النفس وانتقالها من حال إلى حال. فمنها ما يكون للطرب، أو لإثارة الحماسة، أو للبكاء والنوح والرقاد ويسمى الشجوي. ويذكر الكندي تأثير الإيقاعات على الجسم: فحركات الزير، مثلاً، تورث أفعال النفس: الفرحية، والعزية، الغلبية، وقسوة القلب والجرأة والإقدام والزهو والنخوة والتجبر والتكبر، وهو مناسب لطبع إيقاع الماخوري.

أما أبو بكر الرازي (ت: سنة 313هـ/ 925م) فيقول عن علاج مرض الماليخوليا (المزاج السوداوي: حالة مرضية عقلية): "ولاشيء أفضل له منه، ولا علاج أبلغ في رفع الماليخوليا من الأشغال التي فيها منافع أو تملأ النفس وتشغلها جداً، والأسفار، والنقلة. وينبغي أن يعالج هذا الداء بالأشغال، فإن لم يتهيأ فبالصيد والشطرنج، والأشربة، والغناء والموسيقي، مما يجعل للنفس شغلاً عن الأفكار العميقة".

ويُحكى عن الرازي: أنه كان يتردد على صديق له، يشتغل صيدلانيا في مستشفى بمدينة الري.

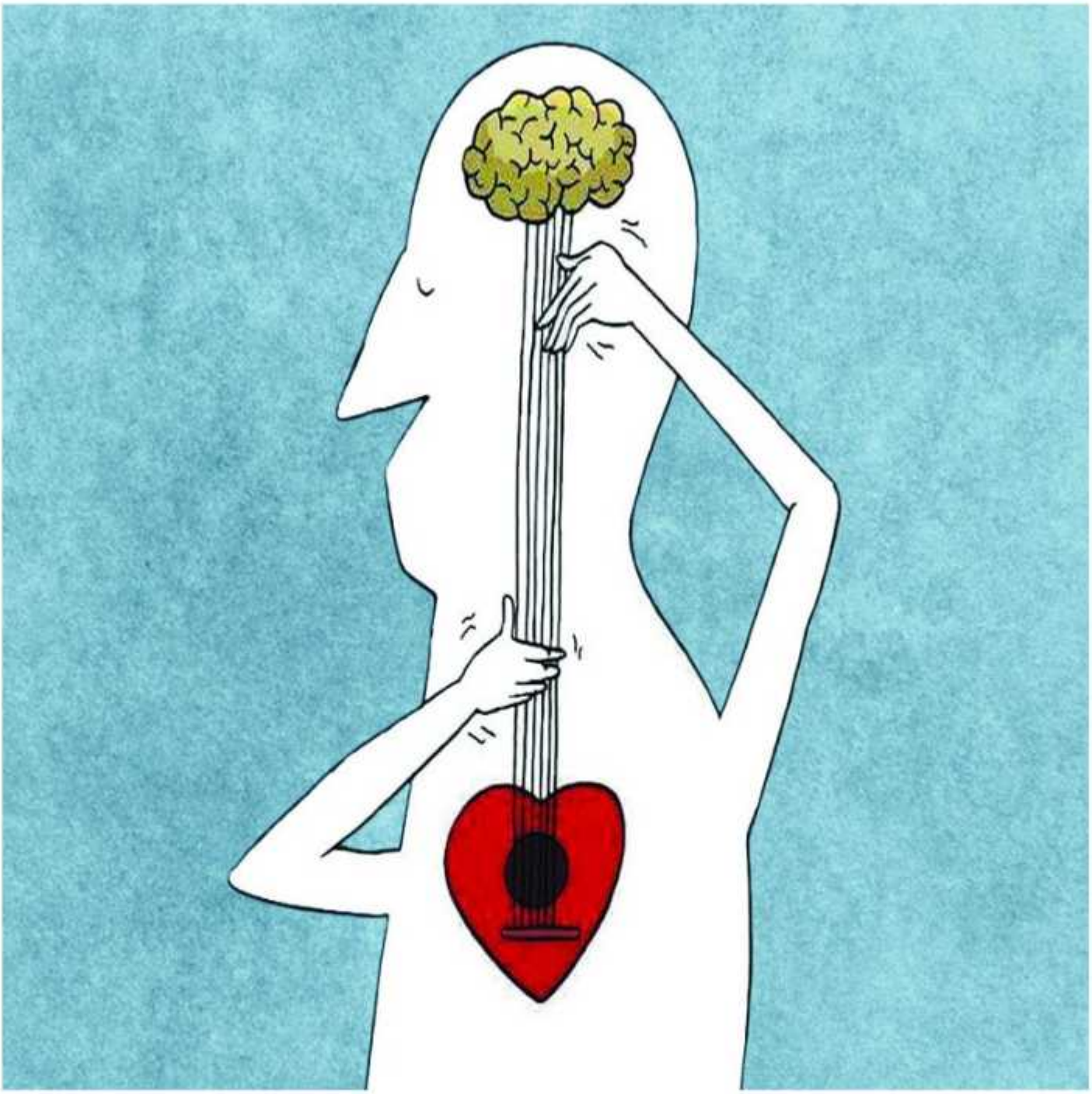
وكان من عادة الرازي حينما يجتمع بصديقه هذا أن يعاوده الحنين إلى الموسيقى، فكان يعزف عنده بعض الوقت داخل المستشفى بقصد التسلية والطرب. ولشد ما كانت دهشته حينما رأى المرضى، وهم يعانون آلاما قاسية، يتركون أسرتهم، ويلتفون حوله، يستمعون بمرح وسرور إلى أنغامه الساحرة.

وقد لاحظ الرازي أنّ بعض هؤلاء المرضى مصابون بأمراض تسبب لهم آلاما مبرحة، وبالرغم من ذلك، فقد نسوا هذه الآلام، وشملهم الهدوء والسكون والسرور عندما سمعوا الألحان الشجية، والنغمات المطربة.

أما الطبيب والفيلسوف أبو نصر الفارابي (ت: سنة 339هـ / 950م) فأول من ابتكر آلة القانون. وأول من ركبها هذا التركيب. وأول من قدم وصفاً لـ الرباب ذات الوتر الواحد، وذات الوترين المتساويين في الغلظة.

تناغم النبض والموسيقى

كما بحث الفارابي في آلات: العود، والطنبور، والمزمار، والسرناي



(البوق). وله دور مهم في العلاج بالموسيقى، وكان يصنع ألحاناً بديعة يحرك بها الانفعالات، ووصل في صنعة الموسيقى إلى غاياتها وأتقنها، ووضع بعض مصطلحاتها، وأسماء أصواتها التي ما تزال تستعمل إلى اليوم.

أما الشيخ الرئيس ابن سينا (ت: سنة 428هـ / 1037م) الطبيب صاحب الحس الموسيقي الذي يرى أن في النبض طبيعة موسيقية، ونسبة إيقاعية في السرعة والتواتر. وحدد نغمات خاصة لكل وقت من أوقات اليوم والليلة تبعاً لظروف حياة المرء، ونمط معيشته، ومروره بحالات نفسية مختلفة. وكتاب ابن سينا الشفاء يُعد خلاصة ما جاء في الموسيقى العلاجية.

قال ابن سينا في علاج الماليخوليا: "ويجب أن يُشغل صاحب الماليخوليا بشيء كيف كان، ويشغل أيضاً بالسماع والمطربات". ولم يقصر الشيخ الرئيس السماع على المصابين بآفات نفسية/ عصبية، بل تجاوز إلى التوصية بها في تسكين الأوجاع حين قال: "من مسكنات الأوجاع.. الغناء الطيب خصوصاً إذا دوم به، والتشاغل بما يفرح، مُسكّن قوي للوجع". كما أدرج الموسيقى في علاج حميات اليوم (العرضية/ الغضبية) وتبقى قاعدته المهمة: "خير تمارين العافية الغناء".

أما إخوان الصفا (منتصف القرن الرابع للهجرة / العاشر للميلاد)، فقد قسموا الألحان إلى: ألحان روحية مؤثرة، مثل تجويد القرآن والأناشيد الدينية، وألحان حربية وحماسية، وألحان جنائزية، وألحان داعية للعمل، مثل أغاني صيادي الأسماك، والحمالين، والبنائين، أو

الصوت الحسن يســـري في الجسم ويجري في العروق، فيصفو الدم ويرتاح له القلب، وتهش له النفس، وتهتز الجوارح وتخف الحركات

ألحان المناسبات مثل الأفراح وغيرها، وهناك الألحان الحدائية التي تستعمل في توجيه الحيوانات، مثل غناء الحداء في قافلة الجمال.

كما استخرج إخوان الصفا لحنا موسيقيا لاستعماله في البيمارستانات (المستشفيات)، وقت الأسحار ليخفف من ألم الأسقام، ويكسر سورتها عن المرضى، ويشفي كثيراً من الأمراض والإعلال.

نمط المعالجة في الموسيقى

ظل هذا النمط في المعالجة جزءاً أصيلاً من العلاج في البيمارستانات العربية الإسلامية، وانتهى إخوان الصفا إلى أن الموسيقى إحدى وسائل التعبير عن المشاعر الإنسانية، وسبيلٌ من سُبل التواصل بين البشر. فللحركات الأفلاك والكواكب نغمات. كما لأمزجة الأبدان وأحوالها نغمات تشاكلها، وألحان تلائمها.

أما الطبيب والعالم العربي ابن جزله (ت: سنة 493هـ / 1100م) فيقول في كتابه تقويم الأبدان: "الموسيقى من الأدوات النافعة في حفظ الصحة وردها، وتختلف بحسب اختلاف طباع الأمم".

وللإمام أبي حامد الغزالي (ت: سنة 505 هـ/ 1111م) رأيٌ مهم في الموسيقى، فقد رأى أن القلب الإنساني ينطوي على أسرار وأحوال، وأن الألحان والأنغام هي التي تظهر تلك الأحوال، وذلك من خلال التشابه الإيقاعي بين الأنغام الموسيقية والأحوال النفسية.

وحدد الغزالي أنواعًا من الموسيقى لها تأثير الترقي والتهذيب على النفس والحث على الشجاعة والقتال، حيث قال: " في أعماق النفس الإنسانية شوقٌ نحو شيء عظيم مجهول، والموسيقى هي التي تحرك هذا الشوق وتؤججه".

ويذكر ابن عبدربه (ت: سنة 328هـ/ 860م) في كتابه الموسوعي "العقد الفريد" عن علاقة الموسيقى بالطب قوله: "زعم أهل الطب أن الصوت الحسن يسري في الجسم ويجري في العروق، فيصفو الدم ويرتاح له القلب، وتهش له النفس، وتهتز الجوارح وتخف الحركات".

ويقول الطبيب البغدادي ابن بطلان (ت: سنة455 هـ/1038): "موقع الألحان من هذه الصناعة - أي الطب -موقع الأدوية من الأبدان المريضة وأفعالها في النفوس الطاهرة.

ولا يشذ الطبيب ابن النفيس (ت: سنة 687هـ / 1288م) في هذا الشأن عن أقرانه. ففي مخطوطة كتاب الموجز في الطب، يقول: "العشق وهو يعتري العزاب والبطالين والرعاع، ويعرف معشوقه بوضع اليد على نبضه وذكر أسماء وصفات. فأيها اختلف عنده النبض، وتغير لون الوجه، يعرف أنه هو، والعلاج من المسليات: الصيد والاشتغال بالعلوم العقلية والمحاكمات، واللعب، والسماعات وأما التي يذكر فيها الهجر والنوى، فكثيراً ما يهلك عشقاً".

ويذكر طاش كبري زاده (ت: سنة 968هـ / 1561م) في كتابه علم الموسيقى: "ولذلك يستعملون النغم تارة في الأفراح والحروب، وعلاج المرضى، وتارة في المآتم وبيوت العبادة، فليس بغريب إذاً أنّ الملك الحافظ العبيدي استنبط له طبيبه طبلاً، ذا نغمات خاصة تبرئ وتشفي".

أما داود الأنطاكي (ت: سنة 1008هـ /1599م) في كتابه: تذكرة أولي الألباب والجامع للعجب العجاب، فيقول عن الهم: "ومما يعين على ذلك (سلو الهم) النظر في الحساب والتصاوير والهندسة، وإن ضاق نطاق التفكير عن ذلك، فسماع الأصوات، والآلات الحسنة، إذ لا علاج لمن استغرق غيرهما".

كذلك أشار الأنطاكي إلى استخدام الموسيقى في علاج الجنون والحميات الحارة، وفي الاختلاج والارتعاش. ويعين لذلك نغمة خاصة على العود.

هل تعلم

قال جومارا Gomara أحد العلماء الذين استقدمهم نابليون مع الحملة الفرنسية على مصر (1798-1801م): "أقيمت في القاهرة، منذ خمسة أو ستة قرون، عدة بيمارستانات لعلاج المرضى والمجانين، ولم يبق منها سوى مارستان واحد هو مارستان قلاوون، لكنه جُعل لقبول كل أنواع المرضى، وصرف عليه سلاطين مصر مالاً وافراً.

ويقال إن كل مريض كان له شخصان يقومان على خدمته، وكان المؤرقون من المرضى يعزلون في قاعة منفردة، يشنّفون فيها آذانهم بسماع ألحان الموسيقى الشجية أو يتسلون باستماع القصص التي يلقيها عليهم القصاص.

وكان المرضى الذين يستعيدون صحتهم يعزلون عن باقي المرضى، ويُمتّعون بسماع الموسيقى ومشاهدة الرقص. وكانت تمثل أمامهم الروايات المضحكة".

"آي باد" (الحاسوب اللوحي)

نموذج موسيقي تدريسي

د. هشام شرف
أستاذ في المعهد
الوطني للموسيقى

إن معدلات التطور السريع للتكنولوجيات الحديثة، قد ترك بصمة واضحة على كل مجالات الحياة في المجتمع الإنساني، كما أدى استخدام مفاهيم تكنولوجيا التعليم في التربية، وفي برامج التدريب في جميع أنحاء العالم، إلى ظهور ممارسات وأنماط تعليمية جديدة قائمة على استخدام التكنولوجيا الحديثة والمواد التعليمية المتصلة بها.

وفي هذا الاتجاه، أخذت التنمية المهنية للمعلم أبعادا كثيرة للتميز، وأشكالا عدة تمثل أبرزها بإدخال التكنولوجيا الحديثة العملية التعليمية، واستخدام الحاسب الآلي، وشبكة الإنترنت في التعليم عن قرب، والتعليم عن بعد.

ولما كان مجال تكنولوجيا التعليم يعتمد بالدرجة الأولى على حل المشكلات التي تؤدي بدورها إلى تحقيق أهداف العملية التعليمية، فالتكنولوجيا تساعد المدرس على التعامل مع جميع التلاميذ، أو كل تلميذ على حدة، فالمدرسون قادرون على اختيار البرامج المناسبة بنظرهم للاستخدامات المناسبة، والتعليم الموسيقي المحوسب يقدم المادة الدراسية للطلاب بطريقة تجعل الطلاب يتفاعلون مع الحاسوب، فالمادة تقدم عن طريق الحاسوب، ويختار الطلاب الردود المناسبة للتقدم عبر برامجهم الدراسية، أو لتلقي البرامج الدراسية الجديدة.

إن العمل على إيجاد الجو المناسب لكي تؤدي مادة الموسيقى وظيفتها في المراحل التعليمية المختلفة، يرتبط ارتباطا وثيقا بمدى تفاعل معلم هذه المادة مع حياة المتعلم المدرسية، ومسايرة ما يتلقاه في هذه المادة والخبرات المتكاملة المستهدفة من العملية التربوية، وهذا لا يتحقق إلا من خلال توظيف تكنولوجيا التعليم في هذا المجال.

فعلى سبيل المثال، لكي يؤدي معلم الموسيقى دوره في المرحلة الابتدائية، ينبغي أن ينسق عمله مع معلم الفصل، حتى يستمد منه حقائق الظروف المحيطة بالتلاميذ، ويتعرف على النواحي التي تتطلب منه بذل الجهد اللازم لعلاج التلاميذ الذين يشكون من الخجل والانطواء، لا سيما أن النشاط الموسيقي يعزز الثقة بالنفس، كما يخدم المواد الدراسية الأخرى، مما يساعد على تقريب المفاهيم العلمية إلى عقل الطفل وتبسيطها، وبذلك، تكون تكنولوجيا التعليم قد ساعدت المعلم بأداء واجبه، وأدت إلى إحداث تكامل بين المناهج الدراسية.

والألعاب التعليمية من الوسائل التي يمكنها أن تيسر استيعاب المفاهيم المجردة، كما يمكنها أن تجعل المتعلم أكثر نشاطا وفاعلية أثناء عملية التعلم، إذ أن التعلم باللعب هو نشاط يقوم به الطفل منفردا، أو مع مجموعة في إطار تعليمي يحقق أهدافا تعليمية معينة.

وتسهم تكنولوجيا التعليم في تحسين تقديم مادة الموسيقى من جانبين:

الجانب التربوي:

1. الاهتمام بالتكامل في نمو الطفل عقليا، ونفسيا، وعاطفيا، واجتماعيا حتى يعد للحياة كمواطن صالح بطريقة صحيحة.
2. تكامل المواد الدراسية مع بعضها البعض مما يزيدها ثراء.
3. ترغيب الطفل بالمدرسة والمواد الدراسية الأخرى.
4. بث روح التعاون بين الأطفال والشعور بقيمة العمل الجماعي.
5. استغلال الموسيقى كهواية مفضلة تعين الطفل على ممارستها في أوقات الفراغ.
6. تهيئة الأطفال للتعبير عن مكنوناتهم النفسية، بما يعود عليهم بالراحة النفسية.

الجانب الموسيقي

1. تنمية الإدراك الحسي وخاصة الانتباه والحركة عند الطفل عن طريق الإيقاع والنغم.
2. تنمية الحاسة السمعية وتنمية الذوق الموسيقي السليم.
3. تعريف الطفل بعناصر اللغة الموسيقية قراءة وكتابة بصورة مشوقة ومبسطة.
4. الكشف عن ذوي الاستعداد والمواهب الموسيقية في سن مبكرة، والعناية بهم وتوجيههم الوجهة الموسيقية الصحيحة.

الكمبيوتر وتدريس الموسيقى:

أسهمت التكنولوجيا الحديثة في تطور الفنون وتقدمها بشكل عام، والموسيقى بشكل خاص، ففي مجال التربية الموسيقية اكتشف الموسيقيون في الولايات المتحدة الأميركية وأوروبا

قوة الحاسوب في مجال التحليل الموسيقي، ومنذ ذلك الحين استمرت الدراسات والأبحاث لتطوير الحاسوب والإفادة منه في مختلف النشاطات الموسيقية، إلا أن استخدام الحاسوب في التربية الموسيقية لم يبدأ إلا في أواخر الستينات من القرن الماضي في جامعة بنسلفانيا في الولايات المتحدة الأمريكية، وقد وجد المربون أن الاستعانة بالحاسوب في تدريس بعض المواد الموسيقية -وبخاصة النظرية منها- يساعد المتعلم على تفهم أعمق للمعلومات الموسيقية.

ومن الأسباب التي تجعل من جهاز الحاسوب آلة عصرية في تعليم الموسيقى، ما توافر له من إمكانات على إصدار الصوت، وعرض المدونة الموسيقية في آن واحد، وبالتالي يساعد على الربط بين ما يسمعه مع ما يشاهده على شاشة الحاسوب، فضلا عن ذلك، يعتبر الحاسوب الجهاز الأمثل في التدريب الفردي.

توظيف إمكانات الكمبيوتر في تدريس الموسيقى:

توجد برمجيات معدة خصيصا لتدريس الموسيقى من خلال الحاسوب، بحيث تعمل على تحويل دور معلم الموسيقى من مصدر المعلومة إلى منظم وموجه، يساعد الطلبة في عملية الإتقان لمختلف جوانب الموسيقى، وقد قام العديد من المعلمين بتصميم برامج خاصة استخدمت في مختبرات الحاسوب، تتيح لكل طالب التعلم بالطريقة التي تتناسب مع احتياجاته بالاعتماد على الأسس والمبادئ الخاصة بالعملية التعليمية.

أصناف البرامج الموسيقية المحوسبة هي:

1. البرامج التعليمية:
- ألعاب وأحاجي مصممة لتوفر خبرات تعليمية وتسلية (أمثلة لعبة معرفة الآلة الموسيقية أو المؤلف الموسيقي).
- برامج مصممة لتحسين قدرة تمييز الأبعاد والانتلافات.
- برامج استكشاف التغيرات الموسيقية التي حصلت في حقبة تاريخية محددة.
- برامج تسمح بتسجيل تمارين ومقاطع يسجلها المعلم لطلبته كي يتدربوا عليها خارج نطاق الصف.
- برامج تعرف بالمصطلحات الموسيقية.
- برامج تطبيق النظريات الموسيقية.
- برامج تعلم العزف على آلة موسيقية محددة.

2. برامج الإدارة وقواعد البيانات مثل برامج الفهرسة والمراجع الموسيقية.
3. برامج التدوين: وهي مصممة لاستخراج نسخة مطبوعة من النغمات الموسيقية، وتسمح لك بإدخال الموسيقى من خلال لوحة المفاتيح أو الفارة أو آلة موسيقية إلكترونية.
4. برامج التسلسل: التي تسمح بإمكانية التغيير في الصوت المسجل.
5. برامج التسجيل الرقمي: ويستخدم لتسجيل الموسيقى داخل الحاسوب، وهو أشبه ما يكون بجهاز التسجيل.
6. برامج تمييز الرموز المرئية: وهي تحويل الموسيقى المطبوعة إلى ملفات معينة بحيث يمكن سماعها.
7. برامج معتمدة نظام الميدي: البرامج الوسيطة بين الآلات الموسيقية والحاسوب.
8. البرامج المتعددة الأوساط: وذلك للتعريف بالآلات الموسيقية والملحنين وأعمالهم.

وتنقسم برمجيات الموسيقى إلى ثلاثة أقسام:

أ. برمجيات تدريس الموسيقى: وتقدم هذه البرمجيات دروسا في التمرين على آلة معينة، أو تأليف موسيقى معينة.

ب. برمجيات النظريات الموسيقية: التي تعتمد بشكل رئيسي على تدريس أساسيات الكتابة الموسيقية.

ج. برمجيات تأليف الموسيقى: وهي البرمجيات التي تساعد الموسيقيين في التأليف وترتيب الأغاني على جهاز الحاسوب.

المدارس في الدول المتقدمة اليوم، تدعم دور الحاسوب في مختلف المجالات الموسيقية والمسرحية والترفيهية، وعلى مختلف المستويات العلمية، حتى في المراحل الأولى من الدراسة، إلا أن العديد من معلمي الموسيقى في الدول النامية نادرا ما يستخدمون التكنولوجيا، أو أنهم لا يستخدمونها إطلاقا، ويعود ذلك إلى نقص المعرفة بالبرامج المتوافرة في تدريس الموسيقى، وكذلك تكلفة البرمجيات المحوسبة والحواسيب ونقص الدعم المالي.

الـ"آي باد" (iPad -الحاسوب اللوحي) نموذج موسيقي تدريسي

إن أجهزة الـ"آي باد" والتقنيات الرقمية الأخرى (Synthesizer, Midi, Sequencer (Sonar, يمكن أن تلعب دورا إيجابيا في صفوف الموسيقى المدرسية، إذ تسهم في صقل مواهب الطلبة، وتلبي احتياجاتهم في التطبيق العملي والأداء المميز.

يؤدي تدريس مجموعة من الطلبة (فرقة متعاونة)، كجزء من برنامج الموسيقى بمشاركة المدرس إلى تقديم أداء موسيقى جديد من خلال استخدام أجهزة الـ"آي باد"، واعتبارها آلات موسيقية يمكن من خلالها عزف الموسيقى الكلاسيكية، وأغاني الروك إلى جانب المؤلفات الخاصة بالـ"آي باد"، وبالتالي يسهم بتقديم نظام تدريسي جديد مختلف عن ذلك المعتمد في الفرق الموسيقية التقليدية، أو الجوقات الغنائية.

وهي هذا الشأن، ثمة من يرى أن توظيف الـ"آي باد" ينال من العملية الموسيقية، أو على الأقل يعتبرونها أقل استحقاقا من فعالياتهم التقليدية لصنع الموسيقى، كما يرى آخرون -وخصوصا من يمارسون الموسيقى التقليدية-، أنها عملية غير مجدية، والكثير من هذه الاتهامات تأتي من أفراد لم يروا مجموعة الـ"آي باد"، ولم يسمعوا بها، إذ يعتقدون أن أداء الموسيقى بواسطة الـ"آي باد" لا يعتبر أمرا جديرا بالاهتمام، وهذا التفكير ينطلق من الاعتقاد بأن الـ"آي باد" ليس آلة موسيقية حقيقية، ولا تستحق الدراسة من قبل الموسيقيين الجادين، إلا أن هذا لا يلغي وظيفتها الموسيقية التعليمية.

القواسم المشتركة بين مفهوم الآلة الموسيقية والـ"آي باد":

ما هي الآلة الموسيقية؟ وفقا لقاموس فري ميريام ويبستر Free Merriam-Webster Dictionary، إن الآلة الموسيقية جهاز يستخدم في إنتاج الأصوات الموسيقية، وعليه توجد على الأقل ست خواص مشتركة بين الـ"آي باد" وبقية الآلات الموسيقية وهي:

1. يمكن العزف على الآلة الموسيقية بصورة جميلة إذا حركتها يد الفنان البارع، كذلك يمكن العزف على الـ"آي باد" بصورة جميلة إذا استخدمتها يد الفنان بمهاره متفوقة، ما يعني بأن كليهما يستخدم في أداء موسيقي رائع.
2. اليد غير الماهرة تجعل العزف على الآلة الموسيقية سيئا، مثل اليد غير المحترفة التي تجعل العزف على الـ"آي باد" سيئا أيضا، مما يعني بأن كليهما يستخدم في استخراج أصوات مستساغة في حالة التمرين الجيد ولفترات طويلة.
3. يحتاج شخص ما لممارسة العزف على "آي باد" بصورة جيدة إلى تدريبات وممارسات ذكية ولفترات طويلة.
4. يعتبر تطوير الأداء أمرا ضروريا، أكانت الوسيلة آلة موسيقية صرفة أم "آي باد"، إذ كلاهما يحسن من كفاءة المؤدي الفنية ويطور براعته الموسيقية.
5. يمكن ملاحظة حدود لما يمكن أن يؤديه شخص ما على آلة موسيقية حقيقية، ولما يمكن أن يؤديه كذلك شخص آخر على الـ"آي باد"، فكلاهما ينجحان في حالات موسيقية محددة، ويخفقان في حالات أخرى.
6. لن تصدر الآلة الموسيقية صوتا إن لم تلمسها أصابع فنان ماهر، وكذلك الـ"آي باد"، فلا يمكن لكليهما إنتاج صوت دون مهارة المستخدم ومساعدته.

وهكذا نلاحظ وجود قاسم مشترك في المزايا الست؟ هو الإنسان، صانع البراعة الموسيقية، إبداعا وخيالا، إنه أهم عنصر في الأداء الفني الموسيقي، ودون مهارته لا توجد موسيقى بالمعنى الإنساني، فالآلة الموسيقية صماء كما الـ"آي باد"، وسحر الحرفية يكمن بمهارة الإنسان للتعامل مع كليهما.

وفي الوقت الحاضر غيرت الموسيقى الرقمية الموسيقى الحالية في الأداء، وكذلك في الاستماع، إن مهنة تدريس الموسيقى تجعلنا أكثر قربا من التطور والنظر إلى الأمور بعين البصيرة.

ويتلخص نموذج التدريس من خلال الـ"أي باد" على الشكل الآتي:

يتشكل النموذج من مجموعة من خمسة طلاب، يستخدم كل منهم الـ"آي باد"، كما تشكل المجموعات حلقات ثقافية موسيقية متعددة يمكن ان تشبّه بمجموعة موسيقى الحجرة من النوع الهجين: تارة خماسي وتري وتارة أخرى كفرقة روك، أو مجموعة للموسيقى الإلكترونية، أو أية مجموعة أخرى، ولا حدود لإمكانات هذا النوع من المجموعات الرقمية، ولا تقيده سوى المخيلة.

يمتاز هذا النموذج بإمكانية توسيع دوره لما يتمتع به الـ"آي باد" من مجال صوتي متنوع، من خلال عمل توليفة موسيقية بمزج الآلات الرقمية مع الآلات الهوائية والوترية والإيقاعية الحقيقية، وكذلك الأصوات.

إن نموذج الـ"آي باد" هو مثال لأسلوب تعليمي بيداغوجي مختلف تماما عن نموذج الأصول التعليمية البيداغوجية التقليدية للمجموعات الكبيرة، وأسلوب يمكن إنجازه مع أية توليفة من الآلات الموسيقية ومن ضمنها الصوت، وهو مثال واحد من بين أمثلة عديدة عما يمكن أن تبدو عليه عملية التعليم الموسيقي في المدارس، ويشترك هذا النموذج في الكثير من القواسم المشتركة مع كيفية صناعة الموسيقى وإعدادات الموسيقى الشعبية خارج المدرسة، كما أن عملية صنع الموسيقى من خلال الـ"آي باد" عملية تعاونية وتفاعليه وديموقراطية، وتختلف عن نموذج المدرسة التقليدية، ويأتي ذلك في أربع طرق هي:

1. الموسيقي وأحكامه الذاتية: يقترح موسيقي واحد فكرة لقطعة ما، ثم تبدأ عملية الابتكار الجماعي، ولكل فرد الحرية في التقدم باقتراحات موسيقية تسمح بأخذ القطعة الموسيقية إلى تنويعات متعددة الأشكال، ولا تكون العملية سريعة عادة، وهي ليست دائما واضحة، أحيانا تتغير فكرة أغنية ما كثيرا، بحيث لا تتذكر كيف بدأت ومن أين، لكن العملية دائما تفاعلية، وكل موسيقي له استقلالية في صنع خياراته الموسيقية، مضافا إليها هدف المجموعة المشترك.

ويمتد الاستقلال في هذا الإعداد إلى: الأساليب الموسيقية المؤداة، أصوات الآلة المختارة والقرارات الإبداعية المتخذة في تشكيل مقطوعة موسيقية، وهذا يختلف تماما عما نجده في الفرق الموسيقية التقليدية، وفي الأوركسترا أو الكورس، فالمدرس (وهو بمثابة المخرج) يتخذ معظم القرارات المتعلقة بالمنهاج، إن لم تكن جميعها، والأداء الموسيقي، والإبداع، بينما يركز الطلاب عادة على آلة موسيقية واحدة فقط.

إن نموذجا تعليميا موسيقيا بديلا يمكن أن يوفر للطلاب السيطرة على أداء الأساليب الموسيقية، واتخاذ القرار في عملية الإبداع وفي اختيار الآلة.

2. حجم المجموعة: التشكيل النموذجي لمجموعة الـ"آي باد" في العادة خمسة أفراد، ويمكن أن تتشكل في بعض الأحيان من ثلاثة أو أربعة فقط، كما يمكن أن يضاف إلى الخمسة فرد واحد أو إثنان، ومن غير المستحب أكثر من ذلك، حتى لا تصبح المحافظة على العملية الديموقراطية والتفاعلية مسألة صعبة، فإذا زاد العدد لن يكون من السهل أن يسهم كل فرد في العملية الإبداعية بفعالية، وقد يقسم نموذج موسيقي تعليمي بديل حصة صفية قوامها (40) طالبا إلى 8 أو 9 مجاميع أصغر، ومن الممكن أن يبقى الطالب في مجموعة واحدة طيلة فصل دراسي كامل، لكن يفضل التحرك ما أمكن من مجموعة إلى أخرى كلما دعت الحاجة إلى ذلك.

وفي المجموعات الصغيرة، يمكن أن يعطى الطلبة فرصا مهمة في اتخاذ القرارات ذات الطابع الإبداعي التي ترشدهم في التوصل إلى حل المشاكل الموسيقية التي يقدمها مدرسوهم، بينما هم يغنون ويعزفون على آلاتهم.

3. العملية السمعية/الشفهية: تتعلم مجموعة الـ"آي باد" الموسيقى من خلال عملية سمعية بواسطة الأذن إذ تؤلف المعزوفة الجديدة مثلا بالتعاون السمعي والشفهي من قبل اقتراحات يتقدم بها الأفراد ويستجيب لها الآخرون, وهذه التجربة التفاعلية توفر لكل شخص فرص المشاركة وإبداء الرأي بشكل ديموقراطي.

ومن المعلوم بأن الفرق الموسيقية المدرسية التقليدية مرتبطة بالتدوين الموسيقي ما يرتبط بما سبق ذكره في 1 و2 أعلاه (حجم المجموعة وانعدام الاستقلال الموسيقي).

أما في النموذج المقترح، فإن العملية الشفهية أكثر أصالة وإنتاجا من مدى معرفة الطالب ومهارته في قراءة المدونة الموسيقية، والنموذج التعليمي الموسيقي البديل والمقترح هنا يحرر الطلبة من الموسيقى المكتوبة بالمدونة الموسيقية، ويترك لهم مساحة رحبة لإبراز إمكاناتهم الموسيقية الفطرية.

4. الحفلات الموسيقية: عروض مجموعة الـ"آي باد" الموسيقية هي أقرب لإنتاج فني منها لحفلة موسيقية تقليدية، المنشدون يؤدون أكثر من مقطوعة، كما يمكن استخدام أساليب موسيقية مختلفة لكل عرض، ويوجد الكثير للرؤية والسماع، حيث يمكن أن تتغير تأثيرات الإنارة من معزوفة إلى أخرى، وكذلك خشبة المسرح نظرا لمرونتها وتكيفها بحسب الحاجة، ففي بعض المعزوفات تستخدم الحركة المسرحية، وتساعد الإضاءة في نقلها، وفي معزوفات أخرى قد يتطلب الأمر تواجد ممثلين يؤدون بالحركة والحوار معا، بالإضافة إلى الارتباط العضوي للموسيقى كجزء أساسي من العرض، وهذا العرض يسمح بالتواصل الاجتماعي ويحث المتابعين على الغناء والتصفيق وعلى الحركة والرقص.

والجدير بالذكر هنا، أن نماذج تدريس مشابهة استخدمت في المدارس البريطانية والدول الإسكندنافية وأستراليا لسنوات خلت، وكان للعديد منها التأثير الإيجابي على مشاركة الطلاب وتصرفاتهم، وعلى احترام الذات، وتطوير نطاق أكبر للمهارات الموسيقية، ومستويات أعلى للفهم الموسيقي.

ومن اعتاد صنع الموسيقى سوف يجد في الـ"آي باد" آلة موسيقية، ويكون أداؤه لها جيدا، أو ضعيفا طبقا لتقنيته بالأداء، والـ"آي باد" بحاجة إلى الشخص الذي يعرف كيف يتعامل معه ببراعة موسيقية، يوظف من خلاله إبداعه وسعة مخيلته، وهو بدوره تستجيب لرغباته شأنها في ذلك شأن أية آلة موسيقية.

* أكاديمي ومدير المجمع العربي للموسيقى

المصادر والمراجع:

حمزة، إيهاب محمد، احتياجات معلم التربية الموسيقية من تكنولوجيا التعليم في ضوء معايير جودة التعليم، الجمعية المصرية لتكنولوجيا التعليم، سلسلة دراسات وبحوث محكمة، المجلد السادس عشر، الجمعية المصرية لتكنولوجيا التعليم، القاهرة، 2006.

سيف، رمضان، "التكنولوجيا الحديثة ومجالات استخدامها في الموسيقى العربية"، مجلة البحث الموسيقي، المجلد الثالث، العدد الأول، المجمع العربي للموسيقى، عمان، 2004.

فاخوري، كفاح، "الكمبيوتر ومستقبل علوم الموسيقى العربية: المادة الموسيقية الموجهة للطفل نموذجا"، مجلة البحث الموسيقي، المجلد الثالث، العدد الأول، المجمع العربي للموسيقى، عمان، 2004.

Jacob Robert (2001). The Use of Technology in Victorian Secondary Music Classrooms, London.

Kuyper, J.O. (1985). MISTI: A Computer-Assisted Instruction System in Music Theory and Fundamentals, University of Pittsburgh, (a doctoral dissertation). Dissertation Abstracts International.

Oliveira, Alda de Jeseus. (1986). A Frequency cont of music Elements in Bahan Folk Songs Using Computer and Analysis: (Suggestions for Applications in Music, a doctoral dissertation, University of Texas At Austin, (Dissertation Abstracts International.

Shrock, Kathleen and Todd, John. (Feb. 1998). Music Software, Technology Connection, Vol.4, Issue 9.

Swanzy, D. (1971). The Computer in Music Education: Present and Future. Educational Technology.

Waters, Bill. (1999). "Ideas for Efficive Web-Based Instruction", Music Education Journal, Vol. 85, Issues 4.

الشجن والحزن
في الموسيقى العربية

فتحي الضمور
ملحن وناقد فني

تكاد الموسيقى أن تكون الشيء الوحيد الذي لا تنطبق عليها فكرة المثل الذي يتردد على ألسنة الكثيرين: "لولا اختلاف الأذواق لبارت السلع"؛ إذ أن هكذا عبارة ما جاءت إلا لتخفيف وطأة القبح في كثير من تفاصيل الحياة، واتكأ على مثل هذا المبرر من لا يحسن فن الاحتراف.

لكن الموسيقى على اختلافها غير قابلة لتأويلات مجتمعية، ليست خاضعة لمعيار الإبداع والجمال، لأن الموسيقى واضحة لكافة كائنات الطبيعة، فهي إما عذبة، أو غير مرغوب بها، وسأتناول في ذلك الشجن والحزن في الموسيقى العربية، بما يفيد التعريف بهما كما ينبغي وينسجم ومفاهيم النغم.
الشجن والحزن يشبهان مريضين، أحدهما يدخل العملية تحت تأثير المخدر، والآخر يدخلها مباشرة دون تخدير، فنجد الأول يخرج منها بشيء يدغدغ جرحه، أما الآخر فمن أول العملية إلى آخرها وهو يعاني شدة الأوجاع من آثار الجراح.
وحتى نتبين ذلك أكثر، كان لا بد من تعريف الشجن والحزن في اللغة، لنجد بأن الحزن بضم الحاء، هو الهم والغم والكدر والكرب، وكل هذه المفردات منفرة، ومدعاة إلى البؤس والكآبة، أما الشجن، فهو وإن كان ملازم للحزن، فإنه أخف وطأة منه؛ فنقول: حديث ذو شجون، أي ممتع، ونقول: مثير للشجن، أي محرك للعواطف والمشاعر، من هنا ندرك الفرق بين دلالة الحزن ودلالة الشجن.
ما يعنيني هنا مدى تأثير مدلول المفردتين في الموسيقى العربية، وكيف يتأثر المستمع العربي بهما، فلو سمعنا أنغام الآلات الموسيقية، فبكل تأكيد يختلف النغم بين آلة وأخرى، فآلة العود مختلفة عن آلة الناي، وآلة الكمان مختلفة عن آلة البيانو، وهكذا، حتى في المقامات الموسيقية العربية، نجد مقام "الصّبا" أكثر قربا للحزن منه للشجن أو الفرح، ومقام "الراست" أكثر قربا للطرب والشجن، بالرغم من أن المقارنة في ذلك مرفوضة، لأن لكل مقام خصوصيته وسمته الخاصة به.
لن أبتعد كثيرا عن موضوعي الرئيسي، حتى لا أشتبك مع القارئ في متاهات تأخذنا إلى طريق غير الذي نريد، أعود وأتناول الأغنية العربية في تأثيرها على النفس العربية، وتعود أهميتها إلى أنها تحرك عواطف المرء، وتأخذه إلى عوالم أخرى محلقة به في الفضاء الرحب.
فالكلمة وإن كانت مؤثرة، وتنفذ كالسهم إلى قلب القارئ أو المستمع، إلا أن الموسيقى تجعلها أكثر تأثيرا وأشد قوة؛ ويبدو ذلك واضحا في قراءة القرآن، أو ترتيله، أو في قراءة قصيدة الأطلال من إبراهيم ناجي، أو سماعها من أم كلثوم، فلا أحد يختلف في أن الموسيقى تجعل من الكلمة سيفا أو وردا.
أما وقد انتهيت من معنى الحزن والشجن والفرق بينهما، فإني لا أجد نفسي إلا أمام بعض الأغنيات العربية التي تهذب النفس وتمنحها الراحة والهدوء لتستكين في ألمها باتزان ومحبة، كما يحدث في أغاني فيروز، التي تؤديها بأناقة وهدوء، فتحرك فينا جراحنا وآهاتنا، وكأننا نقول لها: "هل من مزيد "، فتسمع "من عز النوم، ولما ع الباب، وأسمينا، وليلية بترجع يا ليل، ويا عصفورة الشجن"، والكثير من أغانيها التي تدغدغ الألم فينا بتؤدة، كذلك في أغنيات فايزة أحمد وأم كلثوم وحليم وعبد الوهاب والصافي وغيرهم.
أما لو أردنا الحزن بعينه، فما عليك إلا أن تستمع إلى اللون الفراتي الذي يملأك حزنا ويزيدك ألما، والغريب أنّك تجد من يروق له ذلك فيجلد ذاته من أثر الأغنية وينتقم من نفسه دون رحمة أو هوادة.
إضافة إلى ما يشبه ذلك في بعض الأغاني المصرية التي انتشرت على لسان بعض المطربين كحسن الأسمر وغيره.
الشجن نغم راق ومقبول، والحزن جملة مرفوضة.

فن الملحون المغربي

مسرحة القصيدة

ياسين أعطية
المغرب

يعتبر الملحون من الفنون التي تجمع بين القصيدة، ككتابة شعرية تخالج ناظمها، وبين الغناء كشكل من أشكال الأداء الفني، الذي يجمع الإلقاء الشعري بالموسيقى القائمة على الآلة، وقد تطور هذا الفن الثنائي الصفة عبر مراحل تاريخية، ابتداءً بالعصر الموحدي، ومرورا بالعصر السعدي، وصولا إلى حالة اكتماله في القرن التاسع عشر الميلادي، فكان هذا التطور تدريجيا، انتقلت فيها القصيدة الملحونية الزجلية، من مجرد إلقاء وسماع في المساجد، إلى قصيدة غنائية تعتمد الآلات الموسيقية التي وفدت بعد التأثر بالوجود الأندلسي في المغرب بعد نزوحه من الأندلس.

وقد عني مجموعة من الدارسين بهذا الفن، محاولين رسم معالمه الفنية التي يتميز بها عن باقي الفنون، فبحثوا في أصل تسميته واختلفوا فيها، حيث جعلتها طبيعته الثنائية صعبة المسك والتحديد، ناهيك عن التسميات الأخرى التي أطلقت عليه، سواء من خلال ما اصطلح عليه النقاد، أو ما ورد في قصائد ناظمي الملحون ومؤديه، كما بحثوا أيضا في أغراضه ومواضيعه، حيث تتشارك أغراضه مع أغراض الشعر العربي، ويختص في الوقت نفسه بأغراض خاصة تميزه عن باقي أصناف الشعر الأخرى.

إن تجربة الملحون لم تبق حبيسة النظم والغناء، وإنما فرضت نفسها في المسرح المغربي، حيث وجد فيها مجموعة من رواد المسرح آنذاك، أرضية خصبة، غنية بالعناصر الدرامية الصالحة للفن المسرحي، وخصوصا قصائد الحراز، وقصائد المراسلة، حيث تحفل بمجموعة من العناصر الدرامية القابلة للمسرحة، ومن ثم للترجمة على خشبة المسرح.

هكذا جعل فن الملحون لنفسه طابعا مميزا وخاصا، باعتباره ظاهرة زجلية مغربية خالصة، لها أغراضها وأشكالها ومواضيعها الخاصة، والتي تطورت حسب تطور العصور، وحاولت أن تستثمر نفسها في أشكال فنية أخرى، موسيقية وغنائية ومسرحية.

أغراض الملحون

تؤطر أغراض الملحون حسب الباحثين والمهتمين في عشرة: التوسلات الإلهية، الأمداح النبوية، والوصايا الدينية والاجتماعية (الربيعيات)، العشاقي، الساقي، الترجما، الحراض، الهجاء، الرثاء.

وتتفرع عن هذه الأغراض، أو عن بعضها على الأقل، موضوعات وموضوعات، ربما ضاعفت هذا العدد، فمثلا نجد في التوسلات الإلهية موضوعات أخرى مثل الحيرة والغربة المعنوية، ولغز الموت، وفي الأمداح النبوية نجد الشعر الملحمي الطويل النفس، أما الوصايا فكلها مفاجلة، أما الطبيعيات فهي شعر الطبيعة في الملحون، وفيه كل ما في الطبيعة المغربية من جمال وحسن، بالإضافة إلى هذه الأغراض، وما تتفرع عنها من موضوعات قديمة جدا، أضيفت إلى ذلك موضوعات أخرى في الملحون المعاصر، كالملحون النضالي، والبكاء على الأطلال.1

يتناول شعر الملحون مواضيع عديدة ومتنوعة، والتفصيل الدقيق بشأنها قد لا يتسع له هذا البحث، لذا سنحاول التطرق إلى أبرزها، فلا تختلف مواضيع الملحون كثيرا عن المواضيع التي يتناولها الشعر العربي، يقول محمد الفاسي في شعراء الملحون: "لا يكاد يوجد نوع شعري لا ينظمون فيه".2

إلى جانب المواضيع والأغراض المعروفة كالمدح، والهجاء الذي يسمونه الشحط أو الدق، والوصف، والرثاء الذي يسمونه العزا أو العزو، والخمريات... والتغزل والغراميات... الخ، هناك أغراض اختص بها هذا الشعر الشعبي مثل "غرض الجفريات الذي يحاول الشاعر من خلاله التنبؤ بما يخبئه المستقبل من الأحداث العامة والخاصة" ، وغرض التوسل بالنبي (ص)، وبالأولياء الصالحين، ويضيف محمد الفاسي غرضين آخرين هما الشعر التمثيلي والشعر الهزلي فيقول في الأول: "وإن كان ليس على غرار التمثيلية الحديثة، ولكنه يمزج بين أسلوب العرض وبين المحاورة، ويتطرق لمواضيع اجتماعية" ، ومن بين التمثيليات هناك قصيدة الحراز التي سنعود إليها في محور لاحق، أما الشعر الهزلي فيشير الفاسي إلى نوع يستخدم ويدخل فيه يسمى المسخ عند شعراء الملحون، ويفسره بقوله: "إنه نوع يوجد في الآداب الغربية... وهو أن يعمد الشاعر إلى قصيدة في موضوع جدي، ويمسخها إلى قصيدة هزلية، وهو ما يسمى بالفرنسية parodie". 3

يبدو أن أغراض الملحون كان يطغى عليها الطابع الديني

المتمثل في مواعظ وتصليات، وخصوصا في القرن التاسع الهجري، وهذا ما يظهر في قول مولاي الشاد الذي كان يعيش في أول هذا القرن وهو من تافيلالت:

لا تقولوشي يا حسرا على زمان
الخير والشر فكل زمان كاينين
ما حد اكتاب الله فالصدور
اعلاه نبكيوا اعلاه
ما قاطعين ياس من رحمة الله
وحبيبنا الشافع رسول الله
فاش جا ذنب المخلوقين
عند واسع الغفران

و كذلك هناك التوسل و المديح، ويقول عبد القادر العلمي في قصيدة الصرخة متوسلا إلى الله:

يا من أبلاني عافني ارحمتك أنال
خف ثقلي يتسرح يترخى عقالي

وفي مديح الرسول يقول المدني التركماني في قصيدة اللايم:

اللايم خلي لعباد كل واحد فحالو
والشهادة بالله وبالرسول تكفي مولاها

من أشهر قصائد الملحون في التوسل قصيدة يا لطف الله الخافي، التي نظمها الشاعر أحمد الغرابلي، والذي علا شأنه واشتهر كثيرا ونال تكريما وحظوة من السلطان عبد العزيز بن الحسن الأول، ومضمون القصيدة في التوسل إلى الله بأن يلطف بمجتمعه الذي سادت فيه المصالح والفقر وعصيان الخالق وجمع المال والاحتيال... الخ، وجاءت قصيدة أحمد الغرابلي كما أوردها عبد الله شقرون في كتابه نظرات في شعر الملحون كالتالي:

يا لطف الله الخافي
الطف بنا فيما جرت به القدار
يا مولى اللطف الخافي
الطف بنا فيما جرت به القدار
يا نعم الحي الكافي
اكفينا شر الوقت ما نشوفو غيار
يا مولى الفضل الوافي
فضلك لا ينتهي ولا تحدو أشطار
عجل بدواك الشافي
وارحم ضعف الأمة الغارقة فـ الأوزار
قادر تبلي وتعافي
وتنسخ الشدة بلعفو كما فـ الأخبار

بتأثر من الأشعار التي كانت تصاحب الآلة، أخذ مضمون الملحون يتطور بدءا بشعر الطبيعة ووصولا إلى الغزل، حيث يقول حماد الحمري في إحدى قصائده:

الورد والزهر واغصانو وأشجار باسق واطيار
يسبحوا لنعم الغني والما فقلب كل غدير

أما الغزل و الغراميات، أو العشاقي كما يقول رواد فن الملحون، فيعتبر من الأغراض التي احتلت في إنتاجهم المرتبة الأولى والكبيرة، حتى قال فيه الجيلالي متيرد أي في الحب والغرام: "أنه بحر لا نهاية له ولا حد"

الهوى بحر وما يلو نهاية توصف اكلاحو
حتى عاشق به ما طمع
يا ما من قرصان سار فوقو تشتات الواحو
ما نفعو صاري ولا قلع

ومن قصائد الغزل أيضا، أول نص، والذي قاله محمد بوعمر في قصيدة زهرة يقول في حربتها:

زوريني قبل اللانقبار
يا هلال الدار ازهرا

وتجب الإشارة، أن هذه القصيدة باعتبارها أول نص غزلي، عرفت رفضا واستياء شديدا، لاتخاذ المرأة موضوعا للملحون، وهذا ما ذهب إليه شاعر معاصر يسمى لمراني حين اتهم لعشيق أي صاحب القصيدة الغزلية بالزندقة والفسق، يقول:

زنديق بن الزنديق الوغد اللي يردنا فساق
يستاهل الرجيم ابلحجر حتى ايموت بالتحقيق
ويلا ايموت يتصلب عام وبعد دلتو يحراق
وانشتتوا رمادو وانقول هكذا ابغى لعشيق

وبقي هذا الموقف عقودا من السنين، قبل أن يأتي التهامي المدغري في أواسط القرن الثالث عشر الهجري، وهو شاعر المرأة بامتياز ليعترف لبوعمر حين قال:

لو كنت في ازمان العشاق
اتكون لو الخو الشقيق

وانحق للجحود احقايق
ونقول يا النايم فق

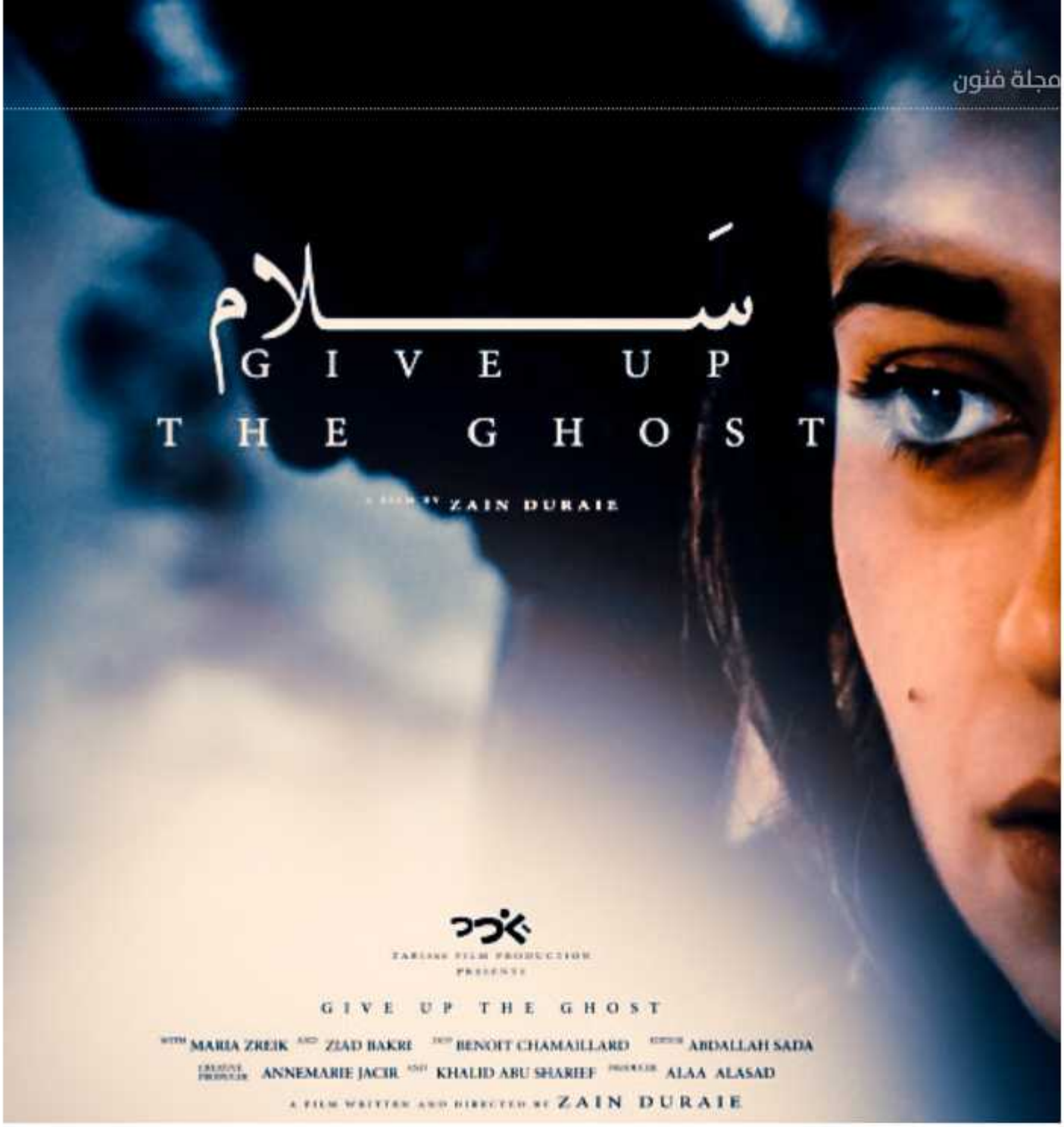
تجدر الإشارة فقط، أن شاعر الملحون المعاصر أصبح ينظر إلى المرأة بشكل مغاير عما كان يراه شاعر الملحون القديم، فهو اليوم يتعامل مع التي تزاحمه في حافلات النقل الحضري صباح مساء، لأنها مثله، تبحث عن لقمة عيش وعن مستقبل أفضل.. وبالتالي تغيرت نظرة الشاعر اليوم في الملحون ومواضيعه في الغزل والطبيعة والأمداح...، نظرا لتغيرات العصر ومتطلبات الحياة.

تعتبر الخمريات، أو الساقي كما يصطلح عليه في شعر الملحون، من الأغراض والمواضيع التي انشغلت بها في بعض القصائد، فكل الإبداعات التي تسمى الساقي، سرابات الساقي، عروبيات الساقي هي خمريات، والخمريات في الشعر الملحون، لا تقف عند حد ما يوحي به اسمها، بل تجوب فضاءات وفضاءات لا نكاد نجدها في أي غرض آخر من أغراض الملحون، كما أن الخمرة في فلسفة الملحون هي ذلك الغذاء الذي تتغذى به التجربة الصوفية لتعبر عن عالم واحد، عالم تغيب فيها الذات عن الواقع المحسوس (عالم الشهادة)، حيث تخرج من تيار الزمن العادي، لتدخل عالم الغيب، عالم الحقيقة الذي يمتزج بمفاهيم الحب الصوفي، ومفهوم الطبيعة التي تبرز تجلي الإله، وبين الحب والطبيعة علاقة التوحد التي تتحقق بالرضى والقبول، فالرضى وهب من الله يمنحه لمحبيه، وهذه هي حال السعادة القصوى التي يصل إليها الشاعر ويعبر عنها بالخمرة.

هكذا، فقد تنوعت أغراض الملحون بتنوع الروافد في هذا الفن، فهناك الطبيعة، وخيال الشاعر، وثقافته ومشاعره، وكذلك تجليات الحضارة المغربية، والواقع الديني الأخلاقي، والاجتماعي والحياة اليومية، كلها ساهمت في تنويع أغراض هذا الفن، وساهمت في تطوره ليطرح مواضيع أخرى كالملحون النضالي، وأن ينظر أيضا إلى راهنه وعصره، ويغير نظرته إلى بعض المواضيع التي تداولها قديما، وهذا ما نلمسه طبعا إذا قارنا بين الملحون القديم ونظيره اليوم.

المراجع

- عبد الله شقرون، نظرات في شعر الملحون، مرجع سابق، ص:32.
- محمد الفاسي، نظرة عن الأدب الشعبي بالمغرب، دراسات مغربية (من وحي التراث)، مرجع سابق، ص:132.
- عباس الجراري، أثر الآلة على الملحون، الندوة العلمية الدولية التي نظمتها جمعية رباط الفتح في نطاق مهرجان الموسيقى الأندلسية، تاريخ 21 سبتمبر 1996، بقاعة المحاضرات التابعة لوزارة التربية الوطنية. نقلا عن الموقع الإلكتروني الخاص بـ عباس الجراري.
- حميد الأبيض، فن الملحون... ديوان المغاربة، مجلة إسلام،2007.
- نفس المرجع السابق.
- عبد الله شقرون، نظرات في شعر الملحون، مرجع سابق،ص:46-45.
- عباس الجراري، أثر الآلة على الملحون، الندوة العلمية الدولية التي نظمتها جمعية رباط الفتح في نطاق مهرجان الموسيقى الأندلسية، تاريخ 21 سبتمبر 1996، بقاعة المحاضرات التابعة لوزارة التربية الوطنية. نقلا عن الموقع الإلكتروني الخاص بـ عباس الجراري.
- عبد الله شقرون، نظرات في شعر الملحون، مرجع سابق،ص:33-32.
- نفس المرجع السابق،ص:33-32.
- انظر كتاب نظرات في شعر الملحون ل: شقرون، ص:70 وأثر الآلة على الملحون لـ: عباس الجراري.
- عباس الجراري، أثر الآلة على الملحون، مرجع سابق.
- نفس المرجع السابق.
-الحاج احمد سهوم، الملحون المغربي، من منشورات شؤون جماعية، ط2، دجنبر 1993، صص: -178 189 (بتصرف) 15.



الفيلم الأردني "فرحة"

لدارين سلام .. نافذة تطل على تحولات عصيبة

ناج حسن
ناقد سينيمائي

أنجز مجموعة من صناع السينما الشباب في الأونة الأخيرة، جملة من الاشتغالات السينمائية التي أثثت المشهد الثقافي الأردني عامة، وعالم صناعة الأفلام بشقيها التسجيلي والروائي خاصة، بألوان من التعابير السمعية البصرية والرؤى الدرامية الآسرة.

ومن بين تلك الإنجازات اللافتة، حضر الفيلم الروائي الأردني الطويل المعنون بـ"فرحة" لمخرجته الشابة دارين سلام، التي نالت الماجستير في صناعة الأفلام من معهد البحر الأحمر للعلوم السينمائية عام 2012 .

تستعيد سلام في "فرحة" وقائعَ وأحداث جساما عاشتها شرائح من المجتمع الفلسطيني إبان نكبة عامّ 1948، ومع أن الفيلم يسرد واحدة من الحكايات المتوارثة حول محطات من معاناة التشريد والتنكيل الآتي من قوات الانتداب البريطاني والعصابات الصهيونية، إلا أنه يحمل جرعة من خيال المخرجة الخصب، الذي يجسد التباين الثقافي بين الفلسطينيين في خضم الصراع مع الاحتلال ومواجهته بأقصى ما لديهم من إمكانات محدودة وغير متكافئة.

يستكشف الفيلم الكثير من الطقوس والعادات والتقاليد الدارجة داخل أسرة فلسطينية تقطن في إحدى القرى، والتي باتت على موعد مع الموت والدمار والتهجير القسري، بعد دخول القوات البريطانية والصهيونية، قبل أن تتوقف كاميرا الفيلم حول رب الأسرة الذي يقيم سياجا داخل بيته لإخفاء ابنته الفتية ذات الأربعة عشر عاما عن أنظار الغزاة، ريثما يعود بعد فترة وجيزة من انتهاء فترة القتال حسب قناعته، إلا أن الصراع يزداد سخونة واشتعالا بالقتل والتهجير، وتظل الفتاة تعاين كل هذه الفظائع من بين ثنايا فتحة في شباك باب محكم الإغلاق، وترى على أرض الواقع جحيم النكبة وما أفرزته من تلاوين العذاب والعنف على الناس العاديين، على نحو أصبح فيه الفيلم وسيلة للتعبير عن تأملات مخرجته الحياتية والفلسفية المزدرة برؤى جمالية، وكأنها بصدد توجيه رسالة تحذيرية أشبه بصرخة مدوية للواقع المعاصر.

يطرح "فرحة" الحائز على العديد من الجوائز العربية والدولية، موضوعه القوي والجريء، المتكيء على سيناريو محكم البناء والأفكار بسلاسة وتوكيد على معنى الحرية، وضرورة الارتباط بالأرض والهوية، من خلال تركيز الفيلم على تفاصيل تحفر في المكان والدواخل الإنسانية للفرد والجماعة

في كل مستوياتها الذاتية والعامة، مع اعتناء فائق بالنواحي الفنية، يرتكز على إحساس لافت بمفردات اللغة السينمائية والدرامية، وتسخيرها ببراعة في منح العمل تساؤلات عميقة تدور في طرح عميق وواع حول المناخات النفسية والذهنية في بيئة بسيطة تشهد تحولات عصيبة.

شكل العمل حالة مغايرة في التعاطي مع هذا النوع من الأفلام، التي حاكت موضوع القضية الفلسطينية، مثلما هو في النتيجة إضافة نوعية لتلك السينما التي عالقت مناخات النكبة، سواء من ناحية رسم دقيق للعلاقات في حبكة درامية متينة تتناغم مع توظيف مفردات الأمكنة داخل البلدة ونماذجها المعمارية اللافتة كما في الكتاب حيث يدرس الفتيان، إلى جاذب فضاءات المسجد والبيوتات والحقول والطرقات والباحات.

ولكشف سيرورة الإبداع في فيلم "فرحة" الذي تم تصويره بالكامل في الأردن، جاء هذا الحوار مع مخرجته دارين سلام، في محاولة لتسليط الضوء حول تجربتها في صناعة الفيلم، وما واجهته من تحديات وصعاب.

*** كيف جاءت فكرة فيلم "فرحة"، خاصة وأنها تتحدث عن فترة زمنية تعود إلى عقود من الزمان على إبصارك النور؟.**

- دائما أقول، إن هذه القصة سافرت عبر السنين لتصلني، قصة المرأة "رضية" التي نجت من أحداث النكبة لتصل لسورية، حيث قابلت فتاة سورية هناك وشاركتها قصتها، هذه الفتاة كبرت وتزوجت وشاركت قصة "رضية" مع ابنتها، وابنتها هي أنا، بقيت القصة معي

طوال السنين، ربما بسبب خوفي من الأماكن المغلقة والضيقة، لكن أيضا شعرت مع الفتاة، وبقيت معي لسنوات ولم أتوقف عن التفكير فيما حصل لها داخل هذه الغرفة المغلقة.

المخرجة دارين سلام

* حبذا لو تحدثينا عن تكوينك السينمائي، وهل جاء توجهك إلى الفن السابع جراء شغفك بالصورة، أم بغية التعبيرعن أفكار ورؤى تجاه وقائع شخصية أو وطنية وإنسانية؟.

- بدأ شغفي مبكرا بحب الصورة، ووجدت نفسي في يوم من الأيام أكتب قصة وأرسمها كقصة مصورة، وبعدها وجدت نفسي أصور اللقطات بصيغة فيلم قصير من دون أن أعرف حتى أبجديات صناعة الأفلام، ومنذ ذلك اليوم وأنا أعرف

أن الطريقة التي أعبر بها عن نفسي هي السينما.

* ماذا عن أفلامك القصيرة السابقة، وتنوع موضوعاتها وأساليبها، وفيما إذا استفدت منها في إطلالتك الأولى على صناعة الأفلام الروائية؟.

- كل فيلم من أفلامي القصيرة كان يتناول موضوعا مختلفا، وأسلوبا خاصا، وهو ما أكسبني خبرة لا بأس بها، وساعدني في اكتشاف نفسي، وهيأني للمرحلة التالية وهي صناعة الفيلم الطويل.

* لا بد أن واجهتك الكثير من الصعاب والتحديات، كالتمويل على سبيل المثال، كيف تمكنت من تجاوز عقبات إخراج فيلمك الروائي الطويل الأول؟.

- كان عندي هدف واحد ومحدد، وهو أن أصنع هذا الفيلم، وأكتشفت أنه لن يأتي الوقت المناسب من نفسه، فقررت أن أتحدى الصعاب وأصل إلى هدفي، وأصنع الوقت المناسب وقد كان، وذلك للإيمان المطلق من فريق العمل وعلى رأسه المنتجتان ديمة عازار وآية جردانة، فكان لدعمهما الأثر اللافت والمميز في إنجاز الفيلم.

* واضح أن فيلمك يجمع بين أحداث حقيقية عاشها الإنسان الفلسطيني إبان النكبة عام 1948، إلى جوار قبس من السرد السينمائي المبني على الخيال.. كيف تم توظيفك لهذا المزيج لغايات تعميق الأفكار واستنباط رؤى جديدة داخل العمل؟.

- الحدث الذي لفت نظري في قصة الفتاة "رضية" هو حَجْرُ أبوها لها في غرفة مغلقة خوفا على حياتها، فبنيت على هذه الفكرة عالم القصة، وأضفت عليها ما توارثناه من قصص وحكايات دارت حول النكبة وما قبلها، وما أدت إليه من أحوال، فلم أحدد نفسي بما حصل مع "رضية"، لأنني ببساطة لا أعلم ماذا حصل، ولكن كان مهما جدا بالنسبة لي أن أعالج القصة بطريقة أو لغة سينمائية معاصرة، بعيدة عن الأسلوب التقليدي السائد خصوصا فيما يتعلق بفلسطين.

* ماذا عن أسلوبك في اختيارك لأمكنة تصوير الفيلم، هل كان هناك موقف مسبق تجاه حركة الكاميرا، أو الاستعادة

بتدرجات الضوء وأسلوبية إدارة الممثل داخل مكان محدود؟.

- لقد اخترت أن لا تخرج الكاميرا من الغرفة منذ لحظة دخول "فرحة" إليها، وحتى خروجها، وهو وقت يقارب الـ٥٢ دقيقة من أحداث الفيلم، ليشعر الجمهور
معها وبما شعرت به، وبما أن جزءا كبيرا من الفيلم يحدث داخل غرفة، كان من المهم جدا لدي، والحاضر في ذهني منذ مرحلة الكتابة، تصميم الإضاءة، التي تساعد مع تصميم الصوت في إيصال المشاعر والصراع النفسي الذي تمر به "فرحة".

أما بالنسبة لإدارة الممثلين، فهي إحدى أهم العوامل وأكثرها متعة بالنسبة لي كمخرجة، وكنت أعلم أن "فرحة" ستكون غير ممثلة، وعندما وجدت كرم الطاهر التي أدت دور "فرحة"، عملت معها لعدة أشهر لتجهيزها للوقوف أمام الكاميرا، وعملت معها بقرب وبتكثيف أثناء تصوير مشاهد داخل الغرفة تحديدا، أيضا قمت بتهيئتها للوقوف أمام أشرف برهوم الذي لعب دور والدها، وهو ممثل مرموق، ومن التحديات في إدارة الممثلين خلق توازن بين ممثلين من خلفيات ومدارس تمثيل مختلفة، وقد استمتعت جدا بهذا التحدي.

*** في الفيلم تركيز على ممارسات الاستعمار البريطاني في التنكيل بالفلسطينيين، مقابل إشارات سريعة على بطش العصابات الصهيونية التي كادت تعمل تحت أعين وبإسناد الجنود البريطانيين؟.**

- صحيح، في الجزء الأول من الفيلم نرى خروج الجيش البريطاني، وفي نهاية هذا الجزء نرى دخول عصابات الهاجانا وتنكيلها بعائلة فلسطينية، وكان لا بد من الإشارة لهذه

الأمور كجزء من البناء الدرامي للقصة لتكتمل الصورة.

*** يمتلئ الفيلم بمواقف ومحطات وصور حميمة دارت حول عادات وموروث البيئة الفلسطينية.. كيف جرت معالجتك السينمائية لتلك الظواهر دون الوقوع في فخاخ النظرة الاستشراقية التي كثيرا ما يقع فيها صناع الأفلام الشباب؟.**

- إعادة خلق فلسطين عام ١٩٤٨كانت مهمة صعبة وشاقة، وفيها مسؤولية فنية، ولكن أخلاقية أيضا، فكنت حريصة على أن تكون العناصر مثل الملابس والديكور والمواقع أكثر ما يمكن قربا للواقع الفلسطيني، فمن السهل الوقوع في فخ الاستعراض الفلكلوري عندما نتحدث عن فلسطين، فهدفي كان أن يكون العمل واقعي وحقيقي، ولذلك قرأت العديد من المراجع، والتاريخ الشفهي، وكذلك الأرشيف المصور حتى أكون وفريق العمل مخلصين لتلك الحقبة قدر المستطاع، وكان تركيزي في الجزء الأول من الفيلم التأكيد على أن فلسطين كانت أرضا لها شعب وتاريخ عريق وثقافة غنية وعادات وتقاليد، وكان الشعب مفعم بالحياة، وليست أرض بلا شعب كما يقال في السرديات الصهيونية.

*** طموحك إلى بلوغ مستوى من الأعمال السينمائية التي جذبت اهتمامك بهذا الحقل الابداعي؟.**

في الحقيقة لا، لم يكن يوما هدفي هو الوصول إلى أي مستوى، وكل عملي نابع من شغفي وحبي للسينما، وإذا حققت مشاريعي فإن أي نجاح سيكون بسبب حبي الصادق لعملي، وإخلاصي وشغفي بالفن السابع وأساليبه وجمالياته.

*** عادة ما تواجه صناع هذه النوعية من الأفلام مشكلة في حجم السوق السينمائية العربية، وصعوبة عرض أفلام مغايرة للإنتاج السائد في الصالات.. كيف برأيك بالإمكان إيجاد حل لهذه المعضلة؟.**

- أحاول أن أصل لتلك المعادلة في مشاريعي، وفي فيلم "فرحة" تحديدا، وبعد الإقبال الكبير عليه في كل مكان عرض فيه -والحمد لله-، أصبح لدي تفاؤل شخصي بأن الجمهور الأردني لن يكون أقل وعيا من الجمهور في الخارج.

جبريـــل الشيـــخ.. مشاء عمان

غنام غنام

فنان وكاتب مسرحي مقيم في الامارات

كتبت ومحوت، فجبريل موسوعة لم تُكتَب بعد وبالتالي لم تُقرأ، وربما أثارت دهشة البعض كلماتي حين كنت أصفه بصديقي وزميلي ومعلمي، فما بيننا كان حياة بتفاصيلها، كان أجملها عام 2016 عندما تقاسمنا جائزة الإبداع في النص المسرحي متوجين أربعة وثلاثين عاماً من العلاقة الإبداعية. لذا فلن أشهد لجبريل بأنه كاتب فذ لأنه أكبر من شهادتي. وسأمر على محطات محدودة من تلك المسيرة المشتركة، جبريل بوابتي لاحتراف المسرح.

جبريل الشيخ (يمين) وكاتب السطور في لقطة تذكارية

كنت في تلك الفترة أعمل في قطاع "الإنشاءات" واكتشفت أن جبريل الذي درس الطب لسنتين ولم يتمكن من العودة لرومانيا لأنه يعمل "دقيق حجار بناء"

عـام 1984 كنت قد أصبحت عضـواً في رابطة الكتاب الأردنيين بتخصص القصة القصيرة، ومن على شـرفتها ومع فناجين القهوة التي كان يمدها لنا "أبو حسـين"* مع غمزاتـه ولمزاتـه اللاذعة للكتـاب المختلفين من شـعراء وقاصين وغيرهـم، تعرفت إلى جبريل الشـيخ الـذي جمعتنا دائرة أضيق وهي لجنة السـينما والدراما والمسـرح، لأكتشف كاتباً يسارياً مشاغباً، صاحب ثقافة عميقة، كنت في تلك الفترة أعمل في قطاع "الإنشاءات" واكتشفت أن جبريل الذي درس الطب لسنتين ولم يتمكن من العودة لرومانيا لأنه يعمل "دقيق حجار بناء" كيف لا وهذه مهنة أساسـية لأهل بلدته "بيت فجار" التي منع من العودة إليها، وقد أسـر لي ذات يوم أنه يؤسس فرقة "جدايل" مع المخرج المؤسـس هاني صنوبر والتشكيلي محمد الجالوس والممثلة مجد القصيصين وأن هاني العائد بعـد غربة 12 عاماً في قطر سـيخرج عملاً من تأليف جبريل.

ضاعت الفرصة

غبت لشهرين بسبب الانشغالات بالعمل وإذا بجبريل يستقبلني بعتاب شديد، ويسأل عن سر غيابي كل هذه المدة، وأخبرني أن هاني صنوبر بدأ تمارين قراءة الطاولة للمسـرحية منذ شـهر، فقلت له "إذن راحت عليّ الفرصة" فقال "غداً أذهب للمركز الثقافي الملكي و اسـأله أن يسمح لك بالالتحاق بالفريق، فإن وافق سـأترك لك الخبر عن أبي حسين في الرابطة"، في تلك الأيام وسـائل الاتصـال فقط هواتف أرضية، وفي اليوم التالي وصلت الرابطة وإذا بأبي حسـين يخبرني التالي "بحكي لك جبريل إذا غسلت وجهك، نشفه في المركز الملكي) فانطلقت بسـرعة نحو المركز الذي كان لدخوله مهابة اسـتثنائية، وكان مديره آن ذاك هاني صنوبر، ومن حسـن حظي أن هاني لم يكن قد وزع الأدوار بعد، ومنحني فرصة الاختبار واعتبر نفسي فائزاً إذ أسند لي دور "أسمر اللون" وهو أول دور لي على صعيد الاحتراف، هذا المسـار الذي لولا جبريل لما كان.. بالمناسـبة هذه المحطة غنية جـداً جداً بالتفاصيـل، ومفصلية في تاريخ المسـرح الأردني رغم أن جدايل لم تقدم سوى هذا العمل.

زميلي دقيق الحجار

توطدت العلاقة الشـخصية بيننا، بعد ذلك، وكان جبريل يقطع المسـافة من حي عالية، بعد جبـل النصر، إلى مقر رابطـة الكتاب في اللويبدة سـيراً على الأقـدام، لقد قطع رزقه "نص مسـرحية البغل" وكمـا ذكرت كنت أعمل في قطاع الإنشـاءات، فتدبرت الأمر وصـار جبريل يعمل "دقيق حجار" في الورش التي أعمل مشـرفاً على إنشائها، وتخيل في تلـك الأيام كيف اجتمع (جبريل الشـيخ – دقيق حجارة) و(الشـاعر رزق أبو زينة – حداد إنشـاءات) و (الفنـان كمال خليل – إنشـاءات الكوندكريـت والبناء) و(الفنان حسن درويش – في أعمال الدهانات) مع غنام غنام بالطبع (في ورشـة بناء واحـدة) وكم من موقف يحضر فيه صاحب المبنى أو مدير الشـركة المنفذة ليجد كمال يحمل عوده ويغني أغاني فرقة بلدنا، أو رزق يلقي قصيدة ... لقـد كانت تجربة فريدة، وبالطبـع لم ينجح جبريل في أن يصمد بهذه المهنة، فقد أصابه (ديسـك في ظهره) إضافة لكوده (يتفنن) في دق الحجارة مما يخفض إنتاجيته.

فرقة موال

كبرت الفكرة فـي أذهاننا عام 1986 وقد صار الدكتور خالد الكركي رئيسـاً لرابطة الكتاب، وصرنا نحن أركان رئيسـة في لجنة الدراما والمسرح، وصار لدينا قناعة بأن العمل مع الآخرين لن يؤدي إلى ما نرجوه، فقررنا (جبريل وأنا ومعنا الموسيقي نصري خالد) أن نؤسس فرقة (موال) ولكن كيـف؟ فلن نحصل على الموافقة لأن كل واحد منا لديه سجل غير مقبول سياسيا، وحينها كانت الرابطة معقل الأيديولوجيات والحزبيين، فتقدمنا بطلب تأسـيس الفرقة تحت مظلة رابطة الكتـاب ومن خلال لجنة الدراما، فوافق الكركي وشـجعنا وبدأنا نجهز أمرنا لتقديم "اللهم اجعله خيـراً" من تأليفي ومسـرحتي، وإخراج جبريل الشـيخ، موسيقى نصري خالد.

روح محفزة

بالطبع بدأنا نبحث عن عناصر (تقدمية) من الراغبين بالعمل في المسـرح، فكان منهم (صلاح الحورانـي الذي عرفناه في تغريبة ظريف الطول) وحنان عسـاف، وموسـى عزت، والمغنية أمل السـيد، وكنا بحاجة لممثل أكثر خبرة منا، فتوجهنا للفنان محمود مساعد (أبو سرور) وقدم معنا آخر عمل مسـرحي له في حياته، وكان تصميم البوستر لزهير أبو شـايب، وقادنا جبريل مخرجـاً لنجاح أحدث ضجة في الوسط الثقافي حينها، إذ عرضت المسرحية لاثني عشر يوماً متتالية بحضور جماهيري كبير، وبتذاكر مدفوعة (دينار للتذكرة الواحدة) وكان ذلـك منجزاً غير حياتنا فعلاً. في تلك المرحلة شـجعني جبريل لأقدم نفسـي مخرجاً،

عرض عربي لمسرحية ماتبقى لكم في مهرجان الرباط

أطلق جبريل واحدة من أهم صرخاته المدوية حين قال "أيها المسرحيون ارتقوا إلى مستوى الشعبية

فتصديت لإخراج "مريم ما تبقى لكم" حيث مسرحت رواية غسان كنفاني "ما تبقى لكم) ووشجتها بالملحمة الشعرية "آلست داراً" للشاعر الأردني سهيل السيد أحمد، وعملنا عليها مجدداً من خلال الرابطة وبدعم معنوي كبير من الدكتور خالد الكركي، وانتهت تلك الرحلة التي بلغت سبعة أشهر بإيقاف العمل وحل الفرقة قبل يوم من الافتتاح، وفي كل هذا كان جبريل يومياً في التدريبات رغم أنه بلا مهمة مباشرة في العمل، إلا أنه كان الروح المحفزة للاستمرار رغم كل ما واجهنا من عقبات يضيق المجال هنا عن ذكرها، ويهمني ذكر بعض أعضاء فريق تلك المسرحية، عاهد علي، صلاح الحوراني، نهيل أبو الفيلات، موسى عزت، منصور الزهراني، والفنانة نادرة عمران، والموسيقى لنصري خالد والغناء لأمل السيد، وتصميم البوستر لمروان العلان.

أعتبر بكل وضوح أن جبريل كان الذي دلني على طريق التراث الشعبي وكيف يمكن التعامل معه بصورة نقدية، وكيف أحقق القطيعة المعرفية معه وأضعه موضعه المحترم الذي يليق به، فقد كان يرى أن "شعبية الفن المسرحي" تحتاج عملاً دؤوبا وكبيراً من المسرحيين وتطويراً للأدوات والمنهجيات السائدة. وفي إحدى الندوات الفكرية ضمن فعاليات "الملتقى العلمي لعروض المسرح العربي" أطلق جبريل واحدة من أهم صرخاته المدوية حين قال "أيها المسرحيون ارتقوا إلى مستوى الشعبية" وقد أثارت دعوته تلك حواراً كبيراً وإجماعاً لافتاً لأهميتها. لذا فإنني أعتبر جبريل مفكراً مسرحياً وليس مجرد كاتب يمتاز بلغته الجزلة، وتراكيبها الخاصة، وبغوصه وتفكيكه للميثولوجيا وترويضها دراميا.. جبريل استوعب كل هذا وأنجز ما نحتاج لوقت طويل كي نستوعبه.

* موظف في رابطة الكتاب وصديق للكتاب

جماليات المونودراما

في (الحرب التي أحرقت تولستوي)

د. عائشة الجمل
ناقدة فنية

صدرت حديثا في عمان، للكاتبة زينب السعود، رواية (الحرب التي أحرقت تولستوي)، تتناول بشكل رئيسي حياة المراسل الصحفي، إلى جانب الغوص في نفسيات الشخصيات الأخرى التي ارتبطت به من زوجة وأبناء وأصدقاء وزملاء عمل، وتدور معظم أحداث الرواية في أوكرانيا التي تتعرض لهجمات روسية، مما يجعلها مغامرة روائية تستحق الاهتمام لمواكبتها شأنا عالميا ساخنا.

لم تقف الرواية عند وصف حياة المراسل الصحفي في جانبها المهني، بل تناولت بالتحليل والنقد جوانب عديدة إنسانية معقدة ومتشابكة، يعيشها الإنسان المعاصر لا سيما في ظل الحرب، وقد تميزت الرواية بجديّة في الطرح وعمق في المعالجة، دون غموض أو استعلاء في لغتها على القارئ.

إلا أن ما لفت نظري بروز عناصر الدراما عموما، والمونودراما بشكل خاص، بما يستحق التوقف عندها وتحليلها ومقاربة النص الروائي بأدوات مسرحية، في محاولة استكشاف بواعث المونودراما ودلالاتها، لأن هذا يحيلنا إلى رؤية فلسفية مغايرة، وقراءة مختلفة لأثر واقعنا المعاصر على الإنسان وعلى الفن على حدّ سواء.

الاسم (مونودراما) مركّب من مقطعين (مونو) أي واحد، و(دراما) التي تعني المفارقة أو التناقض، لكنها تُستخدم اصطلاحا للدلالة على نوع أدبي يشتمل على المؤلّفات المُعدّة للتمثيل في السينما أو التلفاز أو على خشبة المسرح، وبهذا تكون المونودراما فنًا من الفنون الدرامية يقوم على ممثل واحد يسرد الحدث.

وقد اعتنى بعض المسرحيين بالموذودراما، ووجدوها أنسب الأشكال المسرحية للتعبير عن العبثية التي تقوم على عزلة الفرد، وعدم الإيمان بجدوى التواصل الاجتماعي، وهذا الاحتفاء بفن الموذودراما من قبل كُتّاب مسرحيين معروفين، فتح الباب لتقبُّل هذا النوع من الفن الذي أعيد بعثه من زمن الإغريق، والاشتغال عليه من قبل كُتّاب ومخرجين وممثلين، ويتجلى الاهتمام بهذا الفن عالميا وعربيا بتخصيص مهرجانات تلتقي فيها الفرق التي تقدمه.

والموذودراما أسلوب مسرحي قديم ومعروف، له أنصاره الذين يروونه فنًا مستقلا، ومعارضوه الذين يروونه عجزا عن تقديم مسرح حقيقي يخاطب الجماهير ويعبر عن أحلامها وآلامها، وأنه مجرد مخرج مريح لمشاكل الإنتاج المسرحي، وبرأيي، فإن حديث الشخصية عن نفسها، وعن مشاعرها وآلامها وآرائها يكون في العادة أبلغ تأثيرا في الجمهور، وهذا ما بدا واضحا في مقاطع عديدة من الرواية جعلتنا فيها الكاتبة ندخل تفاصيل مشاعر وأفكار الشخصيات، ونشاركها حركاتها وسكناتها من خلال كشف الشخصيات عن نفسها بنفسها أمامنا.

ويقال إن الموذودراما تتسم عادة بالعزلة، عزلة الممثل وفرديته على خشبة المسرح، ولو سلمنا بذلك فيمكنني القول إنه في هذا العالم الذي صار يميل الناس فيه إلى العزلة، ويفضّلون التواصل عن بُعد بحكم نمط الحياة المعاصر لا سيما بعد جائحة كورونا، ربما من الحكمة أن نسلط الضوء على الفرد وخصوصيته في عزلته، ونسمع صوته الخارج من قوقعته حتى لو لم يخرج هو منها، ونترك له حرية التعبير: فقد اعتاد الحديث مع نفسه أو مع أشخاص لا يعرفهم عبر العالم الافتراضي، وصار يقضي معظم وقته بين تطبيقات وألعاب خيالية، معزولا عن واقعه الاجتماعي الحقيقي، وقلما يحظى بحوار فكري ناضج، أو تجربة وجدانية واقعية.

ولكن الموذودراما في نظري بريئة من اتهامها بالعزلة بصورتها السلبية، لأنها مزيج من العزلة والمشاركة، حيث يكون المتحدث على الخشبة واحدا، لكنه يتوجه بحديثه إلى جمهور يتأثر بما يقول ويتفاعل معه بتعليق أو ضحك أو هتاف أو تصفيق، ويتجلى ذلك في رواية (الحرب التي أحرقت تولستوي) من خلال تخيل بعض الشخصيات لحوار مفترض مع الآخرين.

صحيح أن الألق الذي يمكن أن تفقده الموذودراما من الغياب، والحديث مع الغائب الذي يعد من أهم المشكلات في مسرحيات الموذودراما، يمكن أن يستعيده المشتغلون بمسرح الموذودراما من خلال بعض الحلول، فغالبا ما نرى الممثل حين يدخل المحنة وحيدا على المسرح، يبحث لنفسه عمّن ينقذه من هذه الورطة، فيوجّه الحديث إلى شخص آخر متخيّل يساعده على قتل غربته، فيكون هذا المتخيّل هو النفس حين يوجه لها الحديث، أو الأشباح التي تحيط به وهي كثيرة، وفي بعض الأحوال يكون الحديث موجها إلى متخيل عبر المرآة أو عبر الهاتف.

ونلمح في الرواية بعض تجلّيات الموذودراما عندما بنى بعض شخصياتها حوارات متخيلة مع آخرين، يعجز عن البوح لهم بمشاعره وأفكاره وتمنياته، ويقول لهم في الواقع شيئا، لكنه يتمنى لو يستطيع البوح بغيره، كما في بعض مواقف رشا الطالبة التي كانت معجبة ببطل الرواية، وتعيش صراعا بين إظهار ذلك الإعجاب السري وكتمانه من جهة، وبين قبول أو رفض اهتمام زميلها بها من جهة أخرى، ذلك الاهتمام الذي صورته الكاتبة في لمسة رومانسية جميلة دون إسفاف.

ومن جانب موذودرامي آخر، نستطيع الربط بين حقيقة أن الموذودراما يتحدث فيها شخص واحد فقط، وقد تكون هناك شخصيات أخرى على المسرح، لكنها تبقى صامتة.

وبين الرواية التي سكتت فيها شخصيات ثانوية بطريقة جعلتنا نتساءل عن شعورها، أو رد فعلها، أو موقفها مما يحدث، وننتظره باهتمام وقلق في السطور أو الصفحات التالية، ونحاول التكهن به ما استطعنا إلى ذلك سبيلا، وكأننا ننظر إلى ممثل (كومبارس) ظهر على المسرح، ونترقب ما يمكن أن يصدر منه، أو لا يصدر، كوالد رشا الذي لا نعرف شيئا عن علاقته بزميل ابنته، ونكاد نقترب من الفهم، لكن الكاتبة تركته... حاضرا .. ولكن بصمت.

لم تعتمد الكاتبة في الرواية على شخصية واحدة، لكنها قدمت نموذجا للموذودراما من خلال اكتمال البوح الذي تقدمه كل شخصية عندما ينتقل المشهد إليها، وكأنها مجموعة (موذودرامات) متصلة ومتشابكة، ومن الأمثلة على ذلك، حوارات زوجة بطل الرواية المراسل الصحفي معه، والتي نشعر فيها بأن هناك صوتا واحدا يتحدث ويعبّر بعمق عن مشاعره وأفكاره، بينما يظل الثاني مجرد صدى وظلٍ للآخر،

فنقرأ ما يقول بعيني الطرف الأقوى طرف الزوجة، بينما يظل الثاني/ الزوج الأضعف عاجزا عن الإقناع، وكأنه غائب عن الحضور.

وكذلك عند سرد الحوار الذي يدور بين الزوجة وجارتها وهي منزعجة منها، يقع الحوار على مسامعنا وكأن الزوجة هي من ترويه لنا، إذ تؤدي سيطرتها على الحوار إلى أن ترى المشهد من ناحيتها وتتعاطف معها، وتنزعج من الجارة، وكأن الأخيرة غائبة صامتة فعلا.

ومن الملامح غير المباشرة للفردية في مونودراما المسرح، أن الشخصية عندما تتحدث عن الآخرين فإنها قد تنحاز لهم ضد الذات في مشهد ندم أو اعتذار، أو وصف، لتضحيتها من أجلهم أو عطائها لهم، ولكن لماذا تتحدث عنه للآخرين؟ هي خدمة تقدمها لنفسها، خدمة التطهير والنجاة من الشعور بالذنب: فالمرء بعد الاعتذار أسعد منه قبله؛ ومن يتحدث عن عطائه للآخرين يهدي نفسه مكافأة الشعور بالفخر والرضى عن الذات.

ومن الملامح غير المباشرة للفردية في الرواية، الاهتمام فوق الطبيعي من أحد الطلبة بسلامة زملائه، وسعيه لإنقاذهم ونقلهم إلى الحدود بأمان، في حين يشير هذا الأمر لأول وهلة إلى ملمح جماعي، وهو التعاون والتكافل والتضامن الإنساني، إلا أنه قد يعدُّ في جوهره عزفا منفردا على أوتار الذات، فوفقا لبعض دراسات علم النفس يكون دفاع المرء عن غيره من زملائه المهددين بالخطر دفاعا عن نفسه، وحرصا على حياته، كما في دفاع الجندي عن زملائه في الحرب، فهو بشكل ما دفاع عن نفسه، لأن موت زملائه يعني عدم وجود من يدافع عنه، يعني استفراد العدو به، يعني تحقق الهزيمة ومعها موته هو أو وقوعه في الأسر.

ومن زاوية أخرى، تميزت الرواية بسمات درامية عديدة من حيث تشابك الأحداث، وسرعة إيقاعها، وانتقالات السرد في لقطات سينمائية متنوعة في المكان بين عمان والكويت وكرواتيا، وبين البيت والفندق والمدرسة والسكن الجامعي والمطعم، وفي انتقالات زمانية متسارعة تشيع الحيوية في النص بين الماضي بمحطاته المختلفة،

والحاضر والرؤى المستقبلية التي يلتقطها القارئ من بين السطور.

كما تجلت عناصر الدراما في آليات السرد المتنوعة، وتصوير الانفعالات النفسية بصورة احترافية، لتظهر جليّة في ملامح الوجه وحركات الجسد بشكل يكاد يكون مرئيا حقا للقارئ.

كما تجلّت الدراما في استمرارية وجلاء وتصاعد الصراع بنوعيه الداخلي والخارجي، منذ البداية وحتى النهاية، بصورة تشد القارئ وتحبس أنفاسه بحثا عن مخرج محتمل لكل عقدة درامية جديدة, وتتركه حائرا قلقا بشأن مصائر الشخصيات، محاولا المشاركة بفكره وخبراته لإيجاد مخرج ممكن لكل أزمة.

وينبع تفاعله هذا من العناصر (الميلودرامية) التي تعمّدت إظهار العواطف والمخاوف بشكل كبير، في بعض أحداث الرواية وحواراتها مع الذات، بما ينتزع تعاطف القارئ مع بعض الشخصيات وتمنّياته لها بنهاية سعيدة، على الرغم من التناقضات التي تعيشها، واللامنطقية أو اللاواقعية التي تحيط بها، وتضعها أمام تحديات داخلية أو خارجية تشكل معادلا موضوعيا للتهديد التقليدي في الميلودراما الذي يتمثل في الشخص الوغد، أو المُغري أو الشرير.

وقد قدمت الرواية لعقل القارئ وجبة غنية من المعارف والثقافة العامة بوصفها للأماكن بأسمائها، ومحتوياتها وطابعها العام وتفاصيلها الدقيقة, ووصف الشخصيات بهيئاتها الداخلية والخارجية دون إسراف أو ابتذال, كما قدمت لخياله مسرحا واسعا ليجول فيه بحرية كبيرة بين محطات مكتنزة بالكثير من الدهشة, وكأن هناك كاميرا تنقل لبصره وسمعه بدقة وأمانة كل ما يدور في رقعة أرض روائية بعيدة، بما يشي باجتهاد الكاتبة في البحث والتقصي الطويل والدقيق.

ولكن، ما علاقة كل عناصر الدراما تلك بالمونودراما؟ لقد استطاعت الكاتبة بذلك إقناعنا بمرافقتها عبر الرواية إلى أماكن لم تذهب هي إليها، ولكنها بدت وكأنها زارتها فعلا.. وأطعمة لم تذقها، لكنها جعلتنا نتوهم أنها فعلت، ولغة أجنبية لم تتعلمها، لكننا أوشكنا أن نصدق أنها تتحدث بها حقا.. لقد جعلتنا نعيش تلك التجارب عبر قناة واحدة.. فردية .. صنعتها لنا باعتلائها خشبة المسرح في سرد غنيّ بتجليات المونودراما.

المراجع:
1. بافي, باتريس (2015), معجم المسرح, المنظمة العربية للترجمة: بيروت.
2. بلاص, شمعون (1984), الأدب العربي في ظل الحرب, دار المشرق: شفا عمرو.
3. الجابري, حمدي (1992), المونودراما والمحيطين مسرح خدعنا والآخر ظلمناه, الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة.
4. علي, عواد (2018), اشكال تكييف الرواية للمسرح. في (كاظم, نجم), الرواية والمسرح, كتارا للنشر: الدوحة.
5. عمايرة, منصور (2012), المونودراما/ مسرح المونودراما, موقع الحوار المتمدن على شبكة الإنترنت.

الجوانب الدرامية في الألعاب الشعبية

د. يحيى البشتاوي
أكاديمي أردني

أخذت الألعاب الشعبية أهمية كبيرة في حياة الشعوب، وشكلت إحدى الموروثات التي تمارس بشكل جماعي بدافع المتعة والتسلية، ولقضاء أوقات الفراغ، فعكست ممارستها الجانب الإيجابي للحياة الاجتماعية السائدة، والتي تتميز بالبساطة والتعاون والتنافس بين الأفراد.

واللعب هو شكل من أشكال الفن، فهو نتاج الخيال البحت، ويعد الدافع الأساسي للعب الاستمتاع بالحرية، والهروب من الواقع، وهو وسيلة لتنمية الذات، واللهو والراحة، ووسيلة للتربية البدنية والاجتماعية والنفسية والرياضية.

محاكاة اجتماعية:

تلتقي الألعاب في جوانبها المختلفة مع الدراما، فالألعاب الشعبية تعد تمثيلاً أو محاكاة اجتماعية منظمة، وهي نموذج عمل حقيقي للمواقف المختلفة التي يتعرض لها الفرد، فمن يقوم باللعب له الحرية بالأدوار، والإحلال محل غيره من الشخصيات، وربما تبديل بعض الفقرات أو الأحداث أو النتائج بما يتناسب ووضعه النفسي ومشاعره الداخلية، وبذلك توصف الألعاب الشعبية بأنها نشاط يبعث على الشعور بالمرح والسرور، يعبر من خلالها الفرد عن مشاعره وأحاسيسه، ويلبي احتياجاته الفسيولوجية، فهي مرتبطة بالحياة اليومية للمجتمع، وتعالج مواقف حياتية واقعية.

تنمية الجسم والعقل

تحقق الألعاب على اختلافها عددا من الوظائف الجسمية والتربوية والاجتماعية والخلقية المتنوعة، فاللعب الحركي النشيط ضروري لنمو العضلات، وانتشر استخدام الألعاب التربوية منذ فترة طويلة، عندما بدأت المدارس تزاول نشاطها، حيث أتاح المعلمون الفرص لطلبتهم بالقيام باللعب الإيهامي مثل : تمثيل الأدوار في مسرحية تاريخية، أو تقمص شخصيات البائعين والمشترين، أو القيام بأدوار الأطباء والممرضين والمرضى.

النمو المعرفي:

إن اللعب يفسح المجال أمام الطفل لكي يتعلم الشيء الكثير من خلال أدوات اللعب المتعددة، كمعرفة الطفل للأشكال المختلفة والألوان والأحجام والملابس، كما أن الطفل يكتسب كثيرا من قواعد السلوك والنظام والانضباط، مما يساهم في تشكيل شخصيته وتبلورها.

ويكتسب الطفل من خلال اللعب -وخصوصا اللعب التمثيلي- أنماطا مختلفة من القواعد والمعايير والاحكام السائدة في مجتمعه، فجماعة اللعب ما هي إلا صورة مصغرة عن المجتمع الكبير الذي يعيش فيه، ولهذا يعد اللعب تنظيما تربويا سليما، ووسيلة فعالة لنمو الملاحظة والذاكرة والتفكير والخيال المبدع والإرادة عند الأطفال، وعلى هذا النحو يصبح اللعب وسيلة فعالة من وسائل معرفة الواقع، تساعد على نمو أفضل للشخصية.

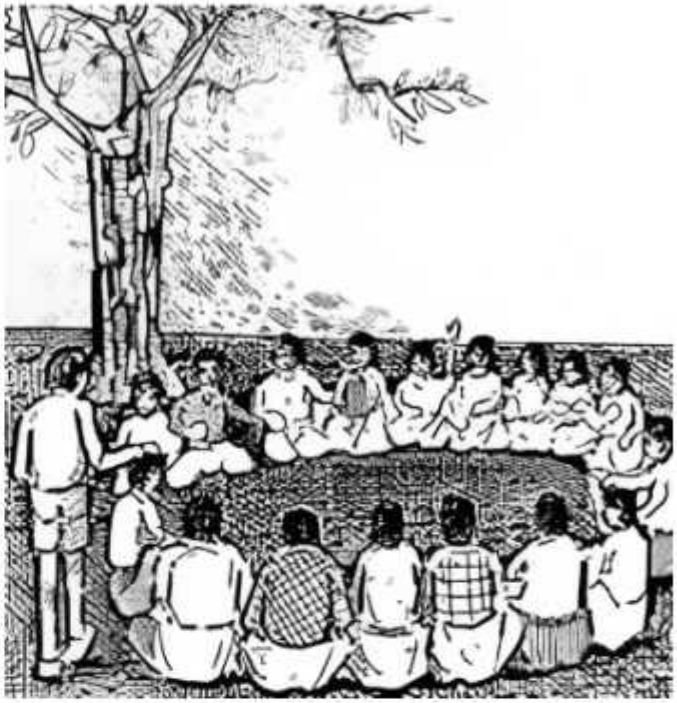
لا تقتصر أهمية اللعب على تنمية المهارات الحركية والمعرفية فحسب، بل تحقق وظيفة مهمة من الناحية الذاتية، حيث يكتشف الطفل عن طريق اللعب الشيء الكثير عن نفسه، كمعرفة قدراته ومهاراته من خلال تعامله مع زملائه ومقارنة نفسه بهم، كما أنه يتعرف على مشاكله الذاتية وكيف يتمكن من مواجهتها، والطفل عن طريق مشاركته في الأدوار المختلفة يتفاعل ويتنافس ويجرب القسوة والصلابة والألم، كما أنه يتعلم مهارة التقليد بسلوك معين، وتتكون لديه القدرة على تقمص سلوك آخر أو شخصية أخرى بشكل أكبر.

الحركة والحوار

تركز الألعاب الشعبية الحوارية في أدائها على حركة الجسم والمهارات البدنية، فاللعبة الشعبية الحوارية بكل أشكالها وطرق ممارستها تساعد على نمو الجسم نموا سليما، كما يساعد هذا النشاط على تنشيط الدورة الدموية والجهاز التنفسي والهضمي والعصبي، فالألعاب الشعبية الحوارية من خلال ما تعتمد عليه من حركة، فإنها تمكن الطفل من أن يصبح نشيطا وقويا، يحافظ على لياقته البدنية، وبالتالي يتحقق النمو الصحي لجسم الطفل، فهو المساعد الأول على تطوير ونمو وتشكيل أعضائه، ونضجه وإكسابه المهارات الحركية المختلفة التي تساعد على تحقيق العديد من الأهداف التربوية.

تعد الصفة الغالبة على الألعاب الشعبية الحوارية أنها تكون في نطاق مجموعات، الأمر الذي يكون له عميق الأثر على العلاقات الاجتماعية، فهي تساعد الفرد على تنمية حس المشاركة، والقدرة على الاندماج، وربط العلاقات مع أطراف أخرى، مما يعزز انتماء الطفل للجماعة بما يساعد على النمو الاجتماعي له، إذ يتقمص الطفل أثناء ممارسة الألعاب الشعبية الحوارية دورا محددا، ويدخل في تفاعل مع الآخرين سواء علاقات منافسة (تضاد)، أو علاقة مشاركة وتدعيم، كما أن هذه الأدوار التي يتقمصها الفرد تمكنه من الاستعداد لتقمص أدوار في المستقبل، ومشاركة الطفل لغيره من الأطفال لإحدى الألعاب الشعبية الحوارية له الأثر في بناء علاقات صداقة، وبالتالي يكون أكثر انسجاما واستيعابا للقيم والمبادئ الجماعية، ومعرفة بالتقاليد والأعراف الاجتماعية.

وتعد (الغُميضة) من بين الألعاب التي تستهوي الصغار، ويتم لعبها بوضع عصابة محكمة على عيني أحدهم في حين يختبئ الباقون، وتكون مهمة معصوب العينين البحث عن الآخرين، فإذا استطاع أن يعثر ويمسك بواحد منهم نزعت العصابة عن عينيه، وجعل الشخص الممسوك يحل محله، وإذا لم يتمكن من الإمساك بأحدهم يظل معصوب العينين ويجري في كافة الاتجاهات إلى أن يوفق بالإمساك بأحد أقرانه ليحل محله، وهكذا تستمر اللعبة.



شفت القمر؟

ومن بين هذه الألعاب تظهر (لعبة النحلة والدبور)، إذ يمارسها الأطفال من عمر (6-10) سنوات، وهي لعبة يابانية الأصل، وعرفها العرب ونقلوها للمصريين، وكانت عبارة عن نحلة خشبية مخروطية الشكل، يركب فيها سن من الحديد، وتلف بخيط (دوبارة) وترمى على الأرض، وقبل وصولها للأرض يسحب اللاعب خيط (الدوبارة) بسرعة لتنزل النحلة على الأرض وهي تدور بسرعة، ويفوز المتسابق صاحب أطول زمن لدوان الدبور على الأرض.

أما في الأردن، فطريقة لعبها بأن يمارسها كل طفلين مع بعضهما، أحدهما يمثل النحلة والآخر يمثل الدبور، يقف اللاعبان متدابرين ومتلاصقين بالظهر، ويشابكان بأيديهما، فإذا ركع كل منهما حمل الثاني على ظهره، وبذلك يتبادلان الركوع ومع كل حركة يقولان:

الأول مع ركوعه: أنا النحلة.

الثاني مع ركوعه: أنا الدبور.

الأول مع ركوعه: أنا مسافر.

الثاني مع ركوعه: على إستانبول.

الأول مع ركوعه: شو جب لك معي؟.

الثاني مع ركوعه: حنة وصابون.. وهكذا يكرران اللعب.

وتسمى هذه اللعبة في فلسطين (شفت القمر)، فيكون النشيد على النحو التالي: يقول الحامل: شفت القمر؟. فيرد عليه المحمول قائلاً: شفته. فيسأله الأول: شو تحته؟. فيجيب الثاني: حمص مقلي. فيقول الأول: طيح عني يا عقلي. لينتهي دور الحامل على هذه الطريقة ليبدأها الثاني مع ترديد كل منهما كما في دوره الذي ذكر سابقاً، وبهذه الطريقة تستمر اللعبة.

المنافسة والتحدي:

وهي لعبة (طاق طاق طاقية) التي يمارسها الأطفال من الجنسين من سن (5-14) سنة، يجلس اللاعبون على شكل حلقة على الأرض، ويختارون من بينهم من يتولى عملية الدوران حول الحلقة من الخارج وفي يده الطاقية وهو ينشد: طاق طاق طاقية، طاقيتين وعُلَيبة، رن رن يا جرس، حوّل واركب ع الفرس. وطيلة دوران اللاعب لا يجوز لأحد من الجالسين الالتفات أو النظر إلى الخلف، وبخفة يد، ودون أن يشعر به أحد يغافل اللاعب أحد اللاعبين ويسقط خلفه الطاقية، وحين يعرف أن الطاقية وضعت له يحملها ويلاحق اللاعب الأول قبل أن يستطيع الوصول إلى مكانه، لتبدأ دورة اللعب من جديد.

إن هذه اللعبة تحمل عددا من الدلالات في كل االمجالات: العقلية والاجتماعية والحركية والحسية، وحول دلالاتها التربوية فهي ترسخ: المنافسة والتحدي والانتباه واليقظة وإثبات الذات، وتعمل على تحقيق الرغبات، وتخليص النفس من التوتر، والشعور بالكفاءة، كما تعلم مضمون القواعد الأخلاقية للسلوك في النظام الاجتماعي والعملي، وتمكن من إتقان مهارات حركية تتمثل في سرعة الوقوف والدوران والجلوس والقفز، كما تعمل على ترقية الوظائف العقلية كالإدراك والتفكير والكلام، وتنمية دقة الملاحظة وسرعة البديهة والمراقبة والتخمين، وإدراك العلاقة بين المتحرك والثابت، وزيادة التركيز والوعي، وإتاحة الفرصة للمشاركة، والتعبير عن النفس، وتشكيل علاقات وصداقات جماعية

وفردية مع الآخرين، إضافة إلى تعلم لعب الأدوار والشعور بالرضى وقبول الربح والخسارة، والتعاون.

توظيف الحس:

وفي لعبة (ياعمي وين الطريق) التي يلعبها الأطفال الصغار من الجنسين في ساعات النهار، يربط الأولاد عيني اللاعب الذي وقع عليه الاختيار بمحرمة أو قطعة من القماش لمنعه من الرؤية، ويأخذ هذا اللاعب بترديد:

يا عمى وين الطريق؟

فيجيبه الجميع: قدامك حجر وإبريق...

يا عمي وين الطريق؟

قدامك حجر وإبريق...

ويحاول الطفل المربوط العينين الإمساك بأحد اللاعبين الذين يدورون حوله، ويتنقلون من مكان لآخر، مصدرين أصواتاً بقصد إرباكه واستفزازه، وإظهار عدم قدرته على الإمساك بهم، ويتتبع الأصوات والحركات الصادرة عن رفاقه، ويحاول الإمساك بأحدهم معتمداً على مصدر الأصوات، ويسترق النظر من تحت رباط العين ليرى أقرب الأطفال إليه، لينقض عليه بلمح البصر، ولا يفك الرباط عن عين اللاعب إلا إذا استطاع أن يمسك بأحدهم ليحل محله في المطاردة، فإن نجح في ذلك، نزعت العصابة عن عينيه، وجعلت على عيني الطفل الممسوك، لتبدأ اللعبة من جديد.

وفي لعبة (عسكر وحرامية) التي يلعبها الأطفال الذكور، وتقوم على مبدأ الصراع بين الخير والشر، تتكون اللعبة من فريقين، يكون عدد كل فريق بين (5-8) أطفال أعمارهم بين (12-16) سنة، وموسم اللعبة فصل الصيف، وغالبًا ما كانت تتم اللعبة في الأماكن التي بها خرائب، حتى يتمكن الحرامية (اللصوص) من الاختباء.

تبادل الأدوار:

وطريقة اللعب هنا تقوم على تحديد منطقة اللعب، التي ستتم فيها مطاردة الحرامية الهاربين، ولا يجوز تجاوزها والذهاب إلى أبعد منها، كما يُحدد أحد اللاعبين المكان الذي سيكون بمثابة سجن للحرامية عند إلقاء القبض عليهم، وقد يكون ذلك جدارا أو دائرة ترسم على الأرض، أو توضع بعض الحجارة بشكل مربع أو دائري لتكون هي السجن، ويخصص للسجن حارس أو أكثر من العسكر يمنعون الحرامية من الاقتراب من المساجين، لئلا يقوموا بتحرير زملائهم المسجونين.

ينقسم الأطفال إلى فريقين، يقوم فريق بدور العسكر، وفريق بدور الحرامية، وتجرى القرعة بينهم لتحديد من سيكون فريق العسكر، ومن سيكون فريق الحرامية، ثم يقوم فريق الحرامية بسرقة أي شيء من أحد أفراد الفريق الآخر (العسكر) كقميص أحدهم، ويهربون في كل اتجاه لإرباك العسكر، وتشتيت تركيزهم، على إثر ذلك يصدر قائد العسكر الأمر بإلقاء القبض على الحرامية ووضعهم في السجن.

يبدأ العسكر بملاحقة الحرامية والبحث عنهم في مخابئهم، ومطاردتهم من مكان لآخر، ويستخدم العسكر أيديهم بشكل مسدسات، أو يحملون قطعاً خشبية أو معدنية تمثل المسدسات، وقد يصدرون أصواتا تشبه صوت إطلاق النار؛ فإذا تمكن أحد العساكر من الإمساك بأحد الحرامية وضعه في السجن، بينما يحاول رفاقه إخراجه منه، ويحرص الحارس أن لا يقترب أحد الحرامية من السجن؛ لأنه إذا نجح واقترب ولمس أحد المساجين اعتبر محررا، وقد ينجح أحد الحرامية (منتهزا فرصة انشغال الحارس في تعقب أحد الحرامية) بتخليص أحد زملائه المسجونين بسحبه خارج السجن، ويعتبر عندئذ طليقا محررا، ويستطيع الحرامي إخراج عدة لاعبين مرة واحدة إذا استطاع سحبهم خارج دائرة السجن.

وقد يحدث أثناء محاولة الحرامي تخليص زميله من السجن أن يُلقي الحارس القبض عليه أيضا، فيصبح هو الآخر سجينا كزميله، وإذا فشل العسكر في وضع جميع الحرامية في السجن اعتبروا خاسرين، وعاودوا لملاحقة الحرامية مرة ثانية؛ أما إذا نجحوا في وضع كل الحرامية في السجن، اعتبر ذلك انتصارا لهم، وهزيمة للحرامية.

ويتم تبادل الأدوار بين الفريقين؛ حيث يصبح فريق العسكر هم الحرامية، وفريق الحرامية هم العسكر، وهكذا تستمر اللعبة.

السَّدْوُ
حكايةٌ من حكاياتِ البَدْوِ

د. عاطف العيايدة
أكاديمي وباحث في التراث

يعد النسيج من الفنون الحرفية التي واكبت حياة الإنسان، وتطورت مع تطور مراحل الحياة، وهو فن مادته الخام من الألياف النباتية أو الحيوانية أو الاصطناعية، التي يتم تحويلها إلى نتاج نسيجي ذي أشكال متنوعة، ومتفاوتة في الألوان والأشكال والأحجام.

وقد استخدم النسيج في البدايات كلباس لتغطية الأجسام من البرد شتاء، ومن الحر صيفا، ثم تطور حتى غدا اليوم سوقا رائجا، وله مجالات واسعة، لدرجة أن النسيج اليوم لم يعد مهارة يدوية بقدر ما هو منتج يعتمد على الآلات الصناعية، والابتكارات التقنية في الكثير من المصانع العالمية المتنافسة.

في خيوط السدو تتشابك ألوان الأمس واليوم، تعكس تراثنا وتراث الأجداد بأناقة متفردة إنها ليست مجرد خيوط محبوكة بل تراث يعبر عن جمال الأصالة وروعة الإبداع

والنسجُ لغويًا: ضَمُّ الشَّيْءِ إِلَى الشَّيْءِ، أما مفهومه كفن مهاري تقليدي فمجموعة الخيوط المغزولة معا، والتي تشكل القطعة المنسوجة على شكل قماش، وعلى هذا التداول اللغوي تقاس دلالات الكلمة في حالاتها واشتقاقاتها، ومنها المعنى الذي يدخل في سياق هذا المقال المتعلق بالنسيج كَفَنٍ من فنون الحياكة والخياطة، وعادة ما يمر النسيج بمراحل متعددة تبدأ باختيار مادة النسج المناسبة للوحة المراد نسجها، كما أن هنالك مصطلحات معروفة بين أقطاب هذه المهنة، والمشتغلين فيها، فمثلا تختلف عندهم طرق النسيج باختلاف المراد نسجه، وكذلك الأدوات المستخدمة التي هي أساس الصنعة، واستخدامها يحتاج إلى دربة ومراس.

إرث خالد

وقد عرف البدو الرحل النسيج، واعتمدوا عليه في صناعة ملابسهم، وبيوت الشّعر التي يقطنونها، وفُرش أرضيات تلك البيوت وأغطيتهم، فعملت النساء على نسج الصوف، واستخدمن في إخراجه الألوان والتصاميم الجميلة المميزة، وتركنَ إرثا خالدا من قطع النسيج التي

تمثل جانبا مهما من جوانب الحياة الاجتماعية بكل صورها وأعرافها، متحديات بذلك آلات الخياطة الإلكترونية الحديثة فيما تنتج، فقطعة من صناعة أيدي الجدات والأمهات السابقات تعادل أكواما من المنتجات العصرية التجارية التي لا تدوم طويلا، ولا تعد تحفا فنية أمام تلك المنسوجات التي لا يقدر قيمتها المعنوية والمادية سوى أصحاب الأذواق الرفيعة والسامية.
وتنوعت أشكال النسيج، وتعددت أسماؤها بشكل يصعب حصره، ودخلت في كل مناحي الحياة، بدءا من القطعة الصغيرة التي تحيكها الإبرة، وانتهاء بالزخرفة الفنية التي تتمثل في الأرضيات النسيجية كالسجاد والموكيت، أو الستائر وأشكال التطاريز الفخمة الساحرة، وكذلك الوسائد والأغطية بجميع أشكالها وأنواعها.
وتعتبر الألياف النباتية الطبيعية هي المصدر الأول والأساس للنسيج، والقطن هو الأهم بينها والأكثر

استخداما، لتميز أليافه بإنتاج نسيج مميز، ثم يأتي الكتان كنوع من أنواع الألياف الطبيعية، ويعتبر الأكثر متانة من القطن، إذ يحافظ على قوته زمنا طويلا، ثم دخلت الألياف التركيبية عالم النسيج، وهي مجموعة من الألياف المصنعة التي تعتمد على خلط مكونات طبيعية معا: لتشكل مجتمعة الألياف التركيبية ومنها: عجينة الخشب، وبقايا القطن، وأنواع من الورق والبوليستر، والنايلون، والأكريليك وغيرها، وتتم عملية تحويلها إلى نسيج من خلال عمليات كيميائية لتدخل في صناعة الألبسة والمفروشات المنزلية.

معالم الحياة في النسيج

يبدأ النسيج بمرحلة غزل ألياف الصوف الخام أو الكتان أو القطن، أو مواد أخرى على دولاب الغزل اليدوي الذي استخدمه القدامى لتصنيع حبل طويل، أما حديثا فتصنع الآلات خيوطها ذاتيا، أو تشترى جاهزة من قطاعات متخصصة في صناعة الخيوط من ألياف طبيعية، أو صناعية بمقاييس ومعايير مدروسة ومحددة، وتأتي على شكل دوائر أسطوانية تلتف الخيوط عليها تحضيرا لاستخدامها في النسيج.
وقد ظهرت معالم الحياة الاجتماعية والدينية على المنسوجات بشكل واضح، ذلك أن كثيرا منها قد كتبت عليها الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، والعبارات الخاصة بالمناسبات الاجتماعية، وذلك عبر خيوط متشابكة بأسلوب جمالي بارع، وتجدر الإشارة إلى أن القدامى لجأوا إلى مواد الصباغة المستخرجة من النباتات لإضفاء الألوان على منسوجاتهم.
ودخلت الكثير من النباتات في أعمال النسيج، وأكثرها نبات القطن -كما أشرت سابقا-، والذي يعد إلى الآن المادة الأساسية الأكثر شيوعا في عمليات النسيج، وكذلك الكتان الذي يعتقد أنه من أقدم الألياف الطبيعية المستخدمة في صناعة الألبسة والأقمشة والمنسوجات، كما أن الصوف واحد من أهم المواد الخام التي دخلت في صنعة النسيج قديما، ولكل صنف من هذه الأصناف مواصفاته الخاصة التي تنعكس على طبيعة المنتج المصمم.

عراقة الصنعة

والنسيج قديم تاريخيا، ولم تحدد له فترة دقيقة كبدايات، ومعنى هذا هو أن النسيج مستخدم منذ أزمنة بعيدة، وقد تطور في عصرنا تطورا مذهلا حتى وصل إلى درجة الترف والإبداع والفخامة، ليبدو لوحات فنية تكتب عليها العبارات الترحيبية، والأشكال والتصاميم والصور والرسومات ومظاهر الاحتفال، وقد تداخل النسيج مع اللباس الشعبي في فترة من الفترات، وتعتبر الألبسة الشعبية فنا صادرا عن النسيج بمفهومه العام.

وللنسيج اليدوي أشكال منها النسيج المحال أو المترابط باللصق، والنسيج الملبد أو ذو الوبرة، حيث يتم النسج بدمج الخيوط المستخدمة في النسيج بعمليتين هما (السدو واللحمة)، ومن ثم تأتي مرحلة الحياكة، وقد أبدع القدامى في نسج الألياف الحيوانية كالصوف المغزول أو المبروم، أو وبر الإبل لينتجوا منها منسوجات أصيلة يعتد بها اليوم كأحد مظاهر تراث الأجداد والآباء التي تبين أصالة الفن النسجي على أصوله، حتى إن هذه المخلفات التراثية والحضارية تعد اليوم شاهدا مثبتا على عراقة ما كان يصنعون.

ومن أكثر معالم التراث التي تكاد تختفي حاليا، حياكة الصوف على أيدي النساء اللواتي أبدعن في صناعة بيوت الشعر، والأغطية، والبُسُط، وخُروج الخيل والهجن، ولهذه الحرفة تاريخها وأصالتها بكل معنىً الأصالة، ويعتبر الصوف والوبر والأصباغ العشبية هي أدوات التصنيع الأساسية، وتمر هذه الصناعة بعدة مراحل بدءا من مرحلة جز صوف الأغنام في أوائل فصل الصيف، وجمع أوبار الإبل، ثم مرورها بمرحلة التنظيف لتقدم بعد ذلك لأدوات الغزل التقليدية بعد تلوينها بالأصباغ، ثم البدء بعملية الحياكة التي تسمّى (السدو)، والتي عادة ما تكون في أواخر فصل الصيف وأوائل فصل الخريف؛ لأن البدو يكونون فيهما أكثر استقرارا من أي فصل آخر، وتبدأ عملية الغزل بإزالة الأوساخ التي قد تكون عالقة بالصوف بواسطة اليد، أو باستخدام أمشاط خشبية على شكل الفرشاة لها أسنان حديدية، ويمشط الصوف حتى تصبح أليافه مُرجّلة متوازنة صالحة للغزل.

ويعتبر السدو رمزا تراثيا مهما مستوحى من حياة البدو التي عاشوها، وقد كانت مثالا حيا على البساطة والتعاضد، وشاهدا على ذاكرة المكان والحياة الطيبة التي عاشها الأجداد في زمن غابر حين كانت الماشية بأنواعها هي مصدر معيشتهم، وعليهم استثمارها استثمارا كاملا.

قيم العونة

وعملية السدو تتم بواسطة خيوط ممتدة مربوطة بأربعة أوتار على شكل مستطيل، والنساء عادة هن من يقمن بهذه العملية من خلال مجموعات تسمى (العُوْنَات) يشرف عليها رجال القبيلة، ويُعملُ لهنّ غداء يسمى غداء (العَوّادات)، ويدخل النسيج في صناعة بيوت الشعر

والقاطع الذي يفصل أجزاء بيت الشـــعر الواحد، والرواق الذي يوضع كمصدّ من الرياح والغبار والأتربة، والعُدُول وهي أوعية من النسيج على شكل أكياس تستخدم لحفظ الحبوب، والمزاود وهي أقل حجما من العدول، وتســـتخدم لحفظ الملابس، والستايف وهي منسوجات لتزيين الخيل والهجن، والبُسُـــط وهي مفارش بيوت الشّـــعر، وكذلك أنواع من الوسائد والأغطية.

فالسدو أو النول حرفة فنية لها من العراقة ما يجعلها اليوم قيمة تراثية لها دلالاتها الضاربة في التاريخ، فهي لا تقتصر على الجانب المهاري والإنتاجي فقط، بل تؤسس للعلاقات الاجتماعية القائمة على المحبة والتعاون والألفة في مواسم الأفراح والملتقيات الاحتفالية استعدادا للأفراح والأعراس، والإقامة في الأماكن الجديدة المرتبطة بتجديد الفُرش، وتستخدم النساء في عملية السدو عدة أدوات منها: التغزالة، وهي عبارة عن عصا يلف عليها الصوف غير المغزول، وكذلك المغزل، وهو يصنع من الخشب ويتكون من عصا ينتهي أحد طرفيها بخشبتين، طول الواحدة منها
5 سم تقريبا، مصلبة الشكل، يتوسطها خُطاف لبرم الصوف الملفوف، وتحويله إلى خيوط تجمع على شكل كرات .
ومن الأدوات التي تدخل في تشكيل هذه المقطوعة الحرفية المنشزة، وهي قطعة خشبية مستطيلة الشكل ذات طرفين حادين، وتستعمل لرصف الخيوط بعد تشكيلها، ثم الميشع وهو عبارة عن عصا خشبية يلف حولها الخيط على شكل مروحي، ويفك جزء منه بطول مناسب قبل إدخال لقطة لُحْمَة جديدة، والقرن وهو عبارة عن قرن غزال، يستخدم في شد خيوط السدو مع بعضها لتمتين الحياكة، ومن الأدوات المستخدمة المدرة وهي مقبض خشبي له ذراع حديدي مثبت به بشكل انحنائي، أما المدراة فأداة مصنوعة من الحديد أو الخشب تشبه أسنان المشط لكنها أطول منه، تستخدم لتسليك الشعر الخام المستخدم في حرفة السدو.

الخط والعمارة الإسلامية

الزخرفة هي الكلمة

أسيل عزيزية
تشكيلية ومترجمة اردنية مقيمة في تركيا

منذ القدم كانت للصورة أهميتها، ولم يكن للخط أية سيطرة آنذاك، ولم يكن يحظى بالأهمية التي حظي بها في الإسلام، إذ حلت الكلمة في الإسلام مكان الصورة، وارتبطت الكتابة بالرسالة التي تمجد ذكر الله، وترشد إلى آياته ومعجزاته وبديع صنعه.

ولارتباط الخط بالرسم القرآني، صار الخط العربي جزءا من الفنون الإسلامية التي حظيت بالاهتمام، ولحقها التطوير على يد عدد من الخطاطين العرب والمسلمين في مختلف العصور، ومنهم ابن مقلة، وأبو الحسن علي بن هلال المعروف بـ"ابن البواب"، وياقوت الرومي، وعلي بن هلال البغدادي، وخالد بن الهياج، وصاحب البردة الشاعر شرف الدين أبو عبد الله البوصيري الذي كان جيد الخط، يقال أنه كان يعلم في الأسبوع مئات الطلبة ممن يحبون إتقان الخط.

ولم يقتصر توظيف الخط على الجانب التواصلي في الكتابة، أو الجانب الجمالي والإعلاني، وإنما ارتبط بالنصوص القرآنية، والأحاديث النبوية التي نقشت على جدران العمارة الإسلامية وأصبحت جزءا منها.

لقد لعب الخط دورا مركزيا في العمارة الإسلامية، خاصة عندما تم إنتاج النسخ الأولى من القرآن الكريم، حيث كانت تتم كتابة القرآن بتفصيل كبير، مما كاد أن يبلغ طوله بضعة أمتار، لذلك بدأ الكتبة بكتابة آيات القرآن على جدران المسجد باستخدام تقنيات الخط، حيث حرم تجسيد الصور الآدمية في الإسلام (التشخيص)، والتي لعبت أيضا دورا أساسيا في ظهور فن الخط في العمارة الإسلامية.

روحانية الخط العربي:

الخط هو شكل من أشكال الفن، يعتبر من أهم وأقدس أشكال الفن الإسلامي، يعود الفضل في قدسيتها إلى القرآن الكريم، الذي نُسخ باللغة العربية لأول مرة، حيث واجه الكتاب المسلمون خلال القرن السابع تحدي تطوير نص يليق بكلمات الله، لذلك بدأ الكتبة المسلمون بكتابة القرآن باستخدام الخط الذي يحمل الآن أهمية روحية مقدسة، وللمكانة التي احتلها الخط في الإسلام، فقد حظي الخطاط بمكانة مهمة في المجتمع.

أنواع الخط الإسلامي:

نشأ الخط في بدايته وتطور في البلدان العربية، وأكثر أنواع الخط انتشارا هو الخط الكوفي، الذي اشتق اسمه من مدينة الكوفة، كما استخدم الشكل الكوفي في السجاد السلجوقي، وبمرور الوقت، ظهرت بعض أنواع الخط الأكثر مرونة، على عكس الكوفي الذي كان له أسلوب ضيق يقوم في الأساس على الأبعاد الهندسية، وظلت تستخدم في المنشآت المعمارية، وظهرت على الرخام والخشب، وعلى الصكوك النقدية، وفي كثير من الفنون التطبيقية.

وتنوعت الخطوط في كثير من الأشكال، وارتبطت بأسماء المدن أو مبتكريها، غير أن المعتصمي صنفها في ستة أساليب وهي: النسخ والرقعة والثلث والريحان والمحقق والتعليق، وبالإجمال، فإن تلك الخطوط تتسم بالوضوح الذي يُمَكِّن من قراءة الخط وفهمه، وسهولة كتابته وجمالياته.

سادة الخط العثماني:

بدأ الأتراك في تبني الخط واستخدامه بعد إسلامهم، وكان الخط الكوفي يطرز على زوايا السجاد، حيث كانت من سمات السجاد التركي القديم الذي انتشر في المتاحف في جميع

أنحاء العالم خلال عهد السلاجقة.

بدأ العمر الذهبي للخط التركي خلال الإمبراطورية العثمانية، مع ظهور الأساتذة الذين سيطروا على فن الخط التركي، أولهم الشيخ حمد الله مصطفى (833-926) الذي كان كبير الخطاطين في عهد بايزيد الثاني، و بأمر من السلطان حاول إتقان ستة أنواع من الخط التي تم اختراعها حتى ذلك الوقت، واستطاع أن يجيدها إجادة تامة، وكان مدرسة متميزة في الخط العربي في تركيا.

ثاني هؤلاء الأساتذة هو أحمد قرة حصاري، عاش هذا المعلم العظيم في عهد سليمان العظيم، كان له أسلوب مميز وواضح في قدرته على جمع أكثر من نوع من أنواع الخطوط العربية في اللوحة الواحدة، وبصورة فنية عالية، وفي نهاية القرن السابع عشر، أجرى أستاذ يدعى حافظ عثمان تغييرات أساسية في فن الخط، وتأكد من اتباع تعاليمه من قبل الآخرين.

توقيع السلطان العثماني (طوغرا):

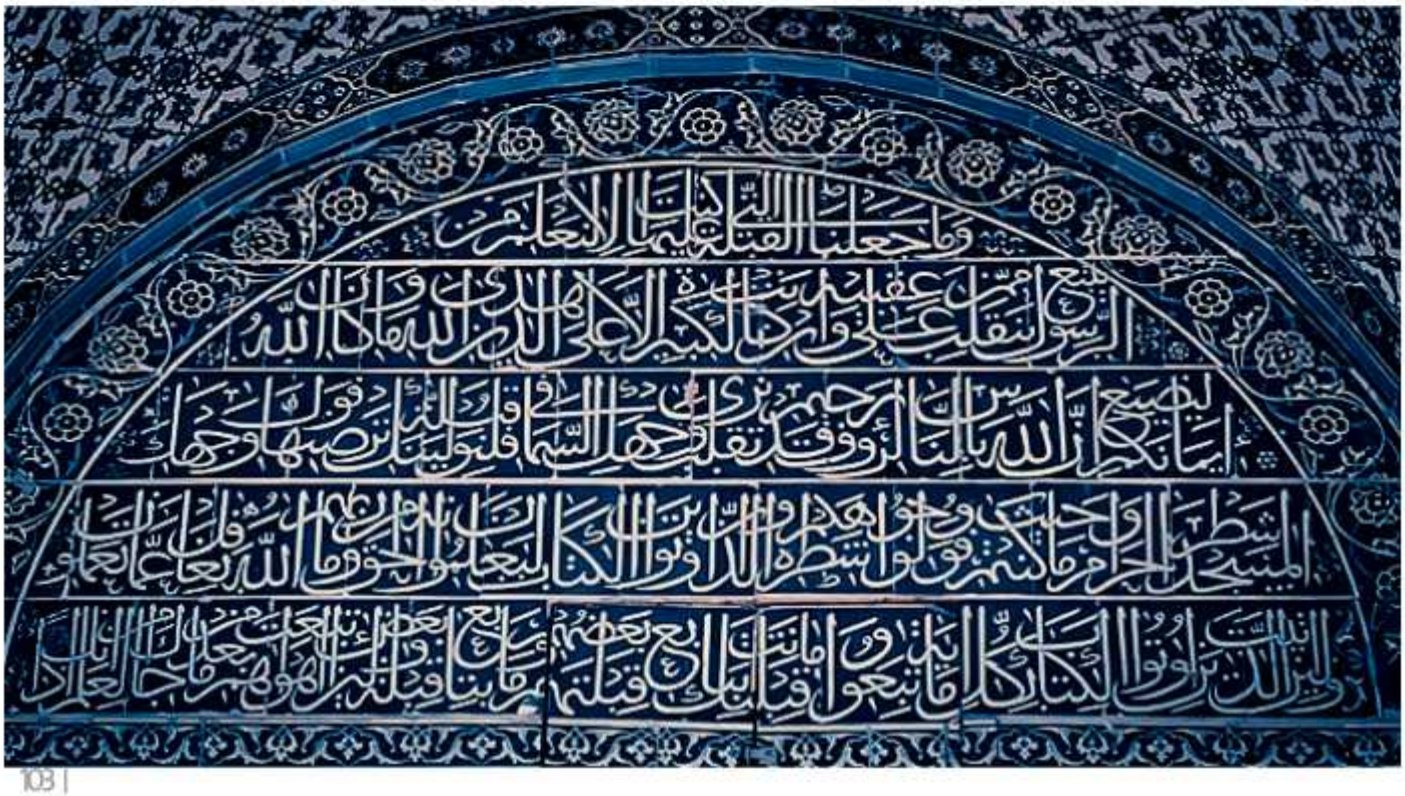
أظهر الخطاطون العثمانيون حرفية كبيرة في نوع الخط المسمى سيلي، لقد حوّلوا الخط إلى أحد أكبر عناصر العمارة التذكارية التي نحتوها على الحجر والخشب، أو المنقوشة على البلاط، ويمكن رؤية أمثلة على هذا الفن اليوم في قصر توبكابي، ومساجد السلاطين العثمانيين، ومن ناحية أخرى، احتوى توقيع السلاطين على مزيج من الخط والمخطوطة المضيئة، على اسم السلطان ولقبه في نمط محدد تم تطويره لعدة قرون.

تزيين المساجد والقصور:

ولفرط حب الخط، فقد تم تزيين المساجد والقصور التي بنيت في عهد سليمان القانوني بشكل خاص بهذه السجاد والبلاط الثمين، وتملأ جدرانها آيات قرآنية مكتوبة بأجمل الخطوط.

واليوم، من يأتي إلى إستانبول بزيارة سياحية، يصادف أمثلة من السجاد التركي، وبلاط إزنيق، وفن الخط التركي، والتي كانت بدأت مثل هذه الفروع الفنية في التطور خلال عهد الإمبراطورية السلجوقية، ووصلت إلى ذروتها في العصر العثماني.

لجأ الفنان العثماني وقتذاك إلى تزيين المساجد والأماكن العامة بالخط العربي، والزخرفة الإسلامية، وانطلاقا من فكرة البعد عن التجسيد، فقد تم طمس الصور الآدمية بإعادة تزيين الجدران بالخط والزخرفة ومنها: تزيين آيا صوفيا بالزخارف الداخلية باستخدام البلاط الهندسي والخط العربي، وتم تنفيذ التمثيلات الخطية لاسم الله بدلا من الرسوم التوضيحية البشرية الحرفية لتغطية الفسيفساء التي ارتبطت بتجسيد الرموز الدينية.



إن جماليات الخط العربي في عمارة قبة الصخرة تشكل لوحة فنية تأسر العيون وتلامس القلوب

النظام الزخرفي في عمارة القدس:

حظيت مدينة القدس باهتمام السلاطين العثمانيين لجهة العمارة التي تنوعت بين الأسبلة والخانقاه، والتكايا والمدارس، والمورستنات بالفنون التزيينية الزخرفية، والخط العربي، والفسيفساء، وفن الأربيسك.

وقد أولى السلطان سليمان القانوني اهتماما خاصا بترميم المسجد الأقصى، وتجديد نوافذه زخرفيا، كما تم تزيين واجهة المسجد وساحته الخارجية.

وكانت قبة الصخرة واحدة من أقدم المباني الإسلامية التي شُيدت خلال عام 690 بعد الميلاد، واستخدم الخط في نظامها الزخرفي، حيث يوجد نقش طوله 240 مترا لأحد أقدم الأمثلة الباقية لآيات قرآنية ملصقة حول جزء خارجي من ضريح بأكمله، كما أن هناك آلاف القطع الصغيرة من الزجاج الملون موزعة على شكل آيات قرآنية بشكل خط حول الجزء العلوي من الجدران الداخلية، فكان الخط هو الزخرفة، والزخرفة هي الكلمة، وقد أُضيفت إليها كسوة الجدران الخارجية والداخلية، واستبدلت الفسيفساء بألواح الرخام والقاشاني في عهد السّلطان سليمان القانوني في عام 1546م، وتمت كسوة القبة بالقاشاني وكتابة سورة "يس" كاملة على مثمن القبة الخارجي، وكُتب اسم السلطان عبد الحميد العثماني، ووُضعت طرّة عثمانية عند إتمام الترميم على واجهة المُثمّن الجنوبي بجانب البوابة الجنوبية لقبة الصخرة(**).

مواد الخط وأدواته:

أقلام الرصاص التي كان يستخدمها الخطاطون، صُنعت بواسطة قصب السكر، وكانت طريقة نحتها تحدد نوع الخط، إن السكاكين الفضية والمرجانية المسماة بالمبرايات استخدمت لنحت أقلام الرصاص، ولشدة أهميتها وضعت على رفوف مصنوعة من العظام أو العاج، وهناك نماذج من مجموعات المبراة في مكتب الخزانة في قصر توبكابي في إستانبول، أما الحبر المستخدم في الخط فقد كان يُصنع من الرماد المتجمع في أعلى الجدران التي شكله سخام الشموع في مساجد سلاطين الإمبراطورية العثمانية، وكان الخطاطون يجرون التعديلات باستخدام طرف ألسنتهم، ومن هذه الممارسة نشأ مصطلح "متعلم" بتعبير عنه (إنه شخص يلعق الحبر)، وكان لكل خطاط حبر خاص به، ومحبرة خاصة يحملها على حزامه معلقة كالخنجر.

ترجم عن الإنجليزية بتصرف : History of Turkish (Ottoman) Islamic Calligraphy , Istanbul Clues Istanbul Tour Guide

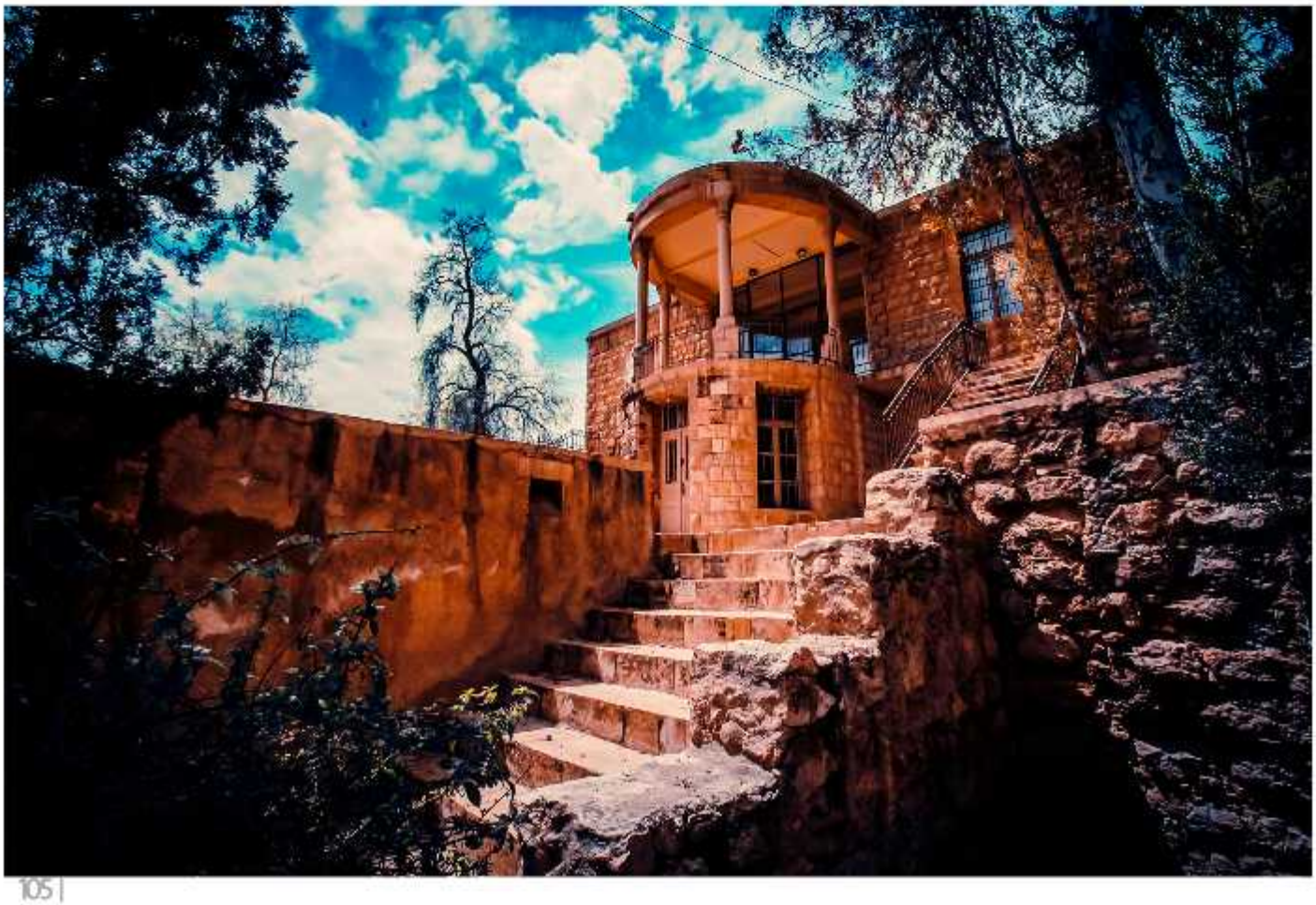
(**) الختم العثماني لقبة الصخرة، ترك برس. https://www.turkpress.co

دارة الفنـون

منصةٌ مفتوحةٌ على المقاربات المعاصرة

غسان مفاضلة
ناقد وتشكيلي أردني

ليس من باب المجاز أو المبالغة، إن وصفناها بـ"منارة فنية معاصرة"، ورائدة في ترسيخ القيم الجوهرية للفن وإنحيازه للشرط الإنساني في الحياة، فهو الوصف الأقرب والأكثر التصاقا بمسيرة "دارة الفنون- مؤسسة خالد شومان"، التي شكلت منذ انطلاقتها قبل ثلاثة عقود في عمان، منصة مفتوحة على المقاربات الفنية المعاصرة في مشهدها العربي.



لم تكن "الدارة" قبل تأسيسها عام 1993، بمعزل عن السياقات والتحولات التي شكلت المناخات الثقافية والفنية في بيئتها المحلية والعربية، كانت جذورها ضاربة في أرضية واحدة من أعرق المؤسسات الثقافية في اشغالاتها واستشراقاتها الرصينة، إنها مؤسسة عبد الحميد شومان التي انبرت منذ تأسيسها أواسط سبعينات القرن الماضي، لدعم الدراسات الإنسانية والعلمية والابتكار المجتمعي، والنهوض بالثقافة والفنون.

أتاح موقع دارة الفنون الرابضة على سفح جبل اللويبدة وسط عمان، والمطلة على جبالها وتلالها، أن يجعل منها واحة للفن، وموئلا أثيرا للفنانين في الأردن والعالم العربي، وغدت واحدة من أبرز المعالم الثقافية والفنية التي عرفتها عمان طوال تاريخها الحديث، لتتبوأ مركز الصدارة في دعم الفنانين واحتضان فعالياتهم وممارساتهم الفنية المتنوعة.

الذاكرة والتاريخ

شكلت بيوت الدارة التاريخية التي شيدتها عائلات أردنية وفلسطينية وسورية ولبنانية قبل أكثر من مئة عام، ذاكرة حية لتاريخ الأردن والتاريخ المشترك لبلاد الشام، وما تزال الدارة بعد أن رُممت بيوتها الستة العريقة، إضافة إلى الموقع الأثري في حديقتها الأمامية، تشكّ سجلا مفتوحا على فصول الحكاية العمرانية والاجتماعية التي صبغت فضاء مدينة عمان بمناخات التنوع والانسجام، فهي الشاهد الحي على نمو المدينة الفتية التي راحت منذ منتصف القرن الماضي، تتسلّق بالرفعة والخفة قمم الجبال.

ترميم بيوت الدارة وفق المعايير الفنية والجمالية التي حافظت على هويتها وأصالتها، وتحويلها إلى واحة للفن، يؤمها الزوار من كل مكان، ساهم في الحفاظ على ذاكرة مدينة عمان، وإبراز خصوصيتها العمرانية والتراثية التي تعد انعكاسا اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا لمسار نمو المدينة، وتأثرها بالعمارة المتوسطية التي انتشرت في العديد من مدن بلاد الشام مثل: بيروت وحيفا ويافا في مطلع القرن الماضي.

فما بين 1992 و1995، قام عمار خماش بترميم أول ثلاثة بيوت ومحيطها، مضيفا مكتبة على سطح المبنى الرئيسي، وفي العام 2005، قام سهل الحياري بإعادة تصميم الجدران العلوية والمدخل، مضيفا مفهوم العمارة الحديثة للموقع.

بين الأعوام 2011 و2013، توسعت دارة الفنون بشكل ملحوظ، إذ تمت إضافة مبنى تاريخي رابع، تم ترميمه العام 2011 من قبل المهندس ذبيل الناعوري ليحتضن مقر مؤسسة خالد شومان.

وفي العام نفسه، قام أحمد حمّيض بتحويل ثلاثة مستودعات إلى مساحة فنية معاصرة سميت: "المختبر"، وفي العام 2013، قام الناعوري بترميم مبنى سكني مجاور للمختبر ليصبح سكنا للباحثين والفنانين، إضافة إلى مبنى تاريخي خامس "بيت البيروتي"، ومع هذه الإضافات الأخيرة، تغطي دارة الفنون اليوم ما مساحته 5196 مترا مربعا.

تشكل مباني دارة الفنون، ذاكرة حية

لتاريخ الأردن والتاريخ المشترك لبلاد الشام، وواحة للفنون في قلب مدينة عمان، تحتضن الفن والفنانين في الأردن والعالم العربي.

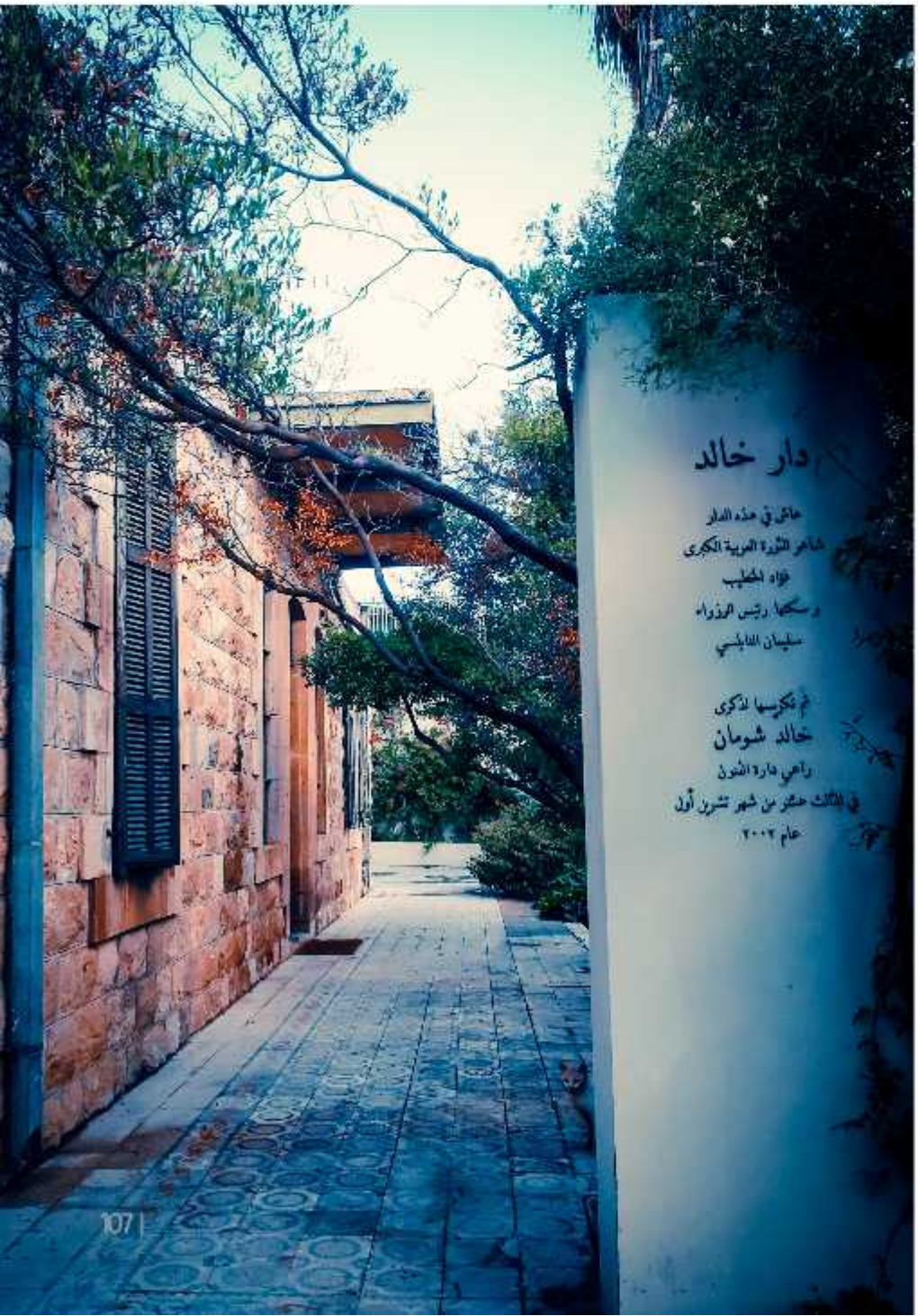
طراز العمارة المتوسطية

يعد المبنى الرئيسي لـ "دارة الفنون" الذي ينسحب عليه طراز عمارة مدينة البندقية، مثالا للعمارة المتوسطية التي انتشرت في العديد من المدن في بلاد الشام مثل: بيروت وحيفا ويافا في العشرينات من القرن الماضي، يعود تشييد المبنى إلى عام 1918، حين قام ثمر باشا الحمود (1880 - 1946)، والذي يعد واحدا من أبرز الشخصيات السياسية في تاريخ الأردن الحديث، ببناء طابقين إلى جانب كنيسة بيزنطية كانت في مرحلة أقدم معبد روماني جرى اكتشافها في ثمانينات القرن التاسع عشر.

عاش في المنزل بعد ذلك القائد البريطاني إف جي بيك، قبل أن يتحول لاحقا إلى نادٍ للضباط البريطانيين في زمن كلوب باشا، قائد الجيش الأردني حتى تعريب قيادته عام 1956، وقد تم تأجير المبنى عام 1939 للحكومة الأردنية لفترة وجيزة، حيث أصبح مكتبا لرئيس الوزراء، ومن ثم تحول إلى مدرسة خاصة حملت اسم "المدرسة العربية للبنات" حتى عام 1978، وبقي مهجورا قبل شرائه وترميمه من قبل مؤسسة شومان عام 1993، ليصبح المبنى الرئيسي لـ"دارة الفنون".

معالجات الترميم الخاصة بالبيوت الثلاثة الأولى للدارة، والتدخلات الحاذقة التي قدمها المهندس المعماري والفنان التشكيلي عمار خماش، عزز قيم التكامل والانسجام بين الوظيفة الجديدة للمباني وسماتها الجمالية وخصائصها التراثية؛ إذ ظلت الواجهات الحجرية والحجرات الثلاث المكونة للمبنى على حالها، فيما حول الفضاء الداخلي إلى ثلاث قاعات عرض متصلة مع بعضها من الداخل، وأضاف إلى سطح المبنى مكتبة بسقف ثلاثي القباب، شبيه بسقف قصير عمرة الأموي الصحراوي، وفي العام 2005، قام المعماري سهل الحياري بإعادة تصميم الجدران العلوية ومدخل الدارة، ليضفي عليها طابعا معماريا

> شكلت "دارة الفنون" منذ انطلاقتها، منصة مفتوحة على جماليات "التقاطع الناعم" بين الفن والعمارة والآثار



حديثا. إضافة إلى ذلك، تحتوي "دارة الفنون" على العديد من القطع الأثرية التي عثر عليها في الموقع، منها ذحت بارز للإلهة تايكي يعود للعصر اليوناني، ومحاكاة عربية للعملة المعدنية البيزنطية، ومصباحان من العصر العباسي، ومصباح شبه كامل من حجر صابوني يعود إلى بداية العصر الفاطمي، بالإضافة إلى قطع فخارية تعود إلى مراحل مختلفة من العصر الإسلامي.

شكلت "دارة الفنون" منذ انطلاقتها، منصة مفتوحة على جماليات "التقاطع الناعم" بين الفن والعمارة والآثار، ومن تلك الأرضية الراسخة، أطلت "الدارة" مبكرا على أفق الفن المعاصر وتحولاته في بيئته العربية، وهو ما جعل منها حاضرة في تلك التحولات، وفاعلة في مشهدياتها المتنوعة.

فعاليات "دارة الفنون" ومشاريعها المتنوعة والمتجددة، جعلت منها "منارة" معاصرة في رؤيتها وتوجهاتها الفنية، وهو ما تشير إليه وتؤكده جل تلك الفعاليات، من تنظيم المعارض واللقاءات الفنية، والمشاريع المبتكرة، وعروض الأفلام، وورشات العمل، وتوفير المنح للدراسات العليا، والإقامات الفنية، ونشر الكتب، وفتح أبواب مكتبتها وأرشيفها للأبحاث والدراسات الفنية.

في عام 1995 تم تأسيس برنامج "فنان في إقامة"، لإيجاد بيئة محفزة يستطيع الفنانون من خلالها استكشاف مجالات جديدة، وخلق فرص للتبادلات الفنية، وفي العام 1999 منحت أكاديمية دارة الفنون الصيفية الفرصة لفنانين من العالم العربي للدراسة والعمل مع زملائهم تحت إشراف الفنان السوري الراحل/ والمقيم آنذاك في برلين، مروان قصّاب باشي.

كما أطلقت "الدارة" في العام 2021 المجال الفرعي (موقع دارة الفنون أونلاين)، كمنصة ومساحة مخصصة لاستكشاف الممارسات القيمية والفنية والنشرية على الإنترنت.

فيما تعد مجموعة خالد شومان الخاصة، واحدة من أولى المجموعات المكرسة حصريا للفن العربي المعاصر، فهي تعكس التحولات والتغيرات التي مرت بها الممارسات الفنية في المنطقة منذ بداية ثمانينات القرن الماضي، من خلال مجموعتها الفنية التي تعود لأكثر من 140 فنانا.

خلال مسيرتها المتواصلة منذ ثلاثة عقود، شكلت "دارة الفنون" واحدة من المنصات الفنية الرائدة في استشراف أفق الفن المعاصر، وتقصي تحولاته وتغيراته في مشهدها العربي.

ساحة دارة الفنون في لقطة مسائية

منى حاطوم

محاولات جارحة لاستكناه الذات..

الجسد بوصفه وطنا

محمد العامري
ناقد وتشكيلي أردني

في هذه المقالة، نلقي الضوء على تجربة ورؤى الفنانة منى حاطوم بقراءة تتناول ثلاث مسائل في اعمال الفنانة:
الأولى: ما يدل على مفهوم الرؤية.
الثانية: التقنية كون الرؤية، أحدى العناصر الرئيسـية في الوسيط التعبيري.
الثالثة نموذج منى حاطوم كجانب تطبيقي للتقنية والرؤية.
الرؤية: بوصفها مفهوما يعبر عن الإحساس وفهم ما يحيط بالكائن من تغيـرات وتحولات وصولا إلى معرفة الذات.

حاطوم امام احد اعمالها

ان الرؤية بوجودها العميق وتفاعلها مع المتغيرات، وتطوير المواقف من خلال هذا الفهم سواء بالموافقة أم الدحض، وهو مصطلح بدأ في الفلسفة الألمانية كمفهوم معرفي أساسي في الأبستمولوجيا.

اما التقنية التي تجاورت واشتبكت مع الوسيط التعبيري تاريخيا، فهي تعبر عن مدى استنهاض الطاقة الكامنة في الوسيط للتعبير عن مسائل سياسية أو فلسفية أو اجتماعية أو ثقافية أو جمالية، وفي الغالب تقوم التقنية على مدى ما تحمله من روافع للخطاب المطروح فنيا، فبقدر ما يقدمه المبدع من مساحات تقنية عالية في عناصره بقدر ما يقاس عمله الإبداعي ويدرج في مصاف الإبداع والابتكار عبر حضور التقنية.

وقد ظهرت التقنية التي تخص الفنون منذ بدء الرسم على جدران الكهوف باستخدام الإنسان لأدوات حادة، وطريقة الخدش على جسد الصخر ليعبر عن مفاهيم الخوف والجوع لديه، والأمنيات والأحلام، وصولا إلى صناعة الألوان من طحن الاحجار الكريمة وبياض البيض وتحبيرها على قماش الكتان. والمثير في تجربة حاطوم هو استخدامها لوسائط غير تقليدية منذ الثمانينيات، وتعتبر تلك الوسائط بالنسبة للعالم العربي محض قفزة في الهواء، ومغامرة قوية تحتاج إلى دفاعات شرسة لتحقيقها في مجتمعات لم تتورط بشكل عام في مفهوم العمل المسندي.

الفنانة منى حاطوم استطاعت أن تقدم رؤيتها الإنسانية عبر
مغامرتها في التقنيات الفنية والوسائط الجديدة منها الفيديوارت، البيرفورمانس، الانستليشن (الجمع بين النحت والحركة والتصاميم الصناعية) المستعملة لدى الإنسان وصولا إلى اللاند آرت .

كل تلك الأدوات سخرتها حاطوم لخدمة القضية الفلسطينية، وتحديدا قضيتها الشخصية كمغتربة عن وطنها والتي تشكل بالتالي اغترابا جمعيا ينطبق على ملايين الفلسطينيين الذي اقتلعوا من أوطانهم. فالبيئات التي عاشت فيها حاطوم بيئات مختلفة عن مسقط ظلها، فقد عاشت في لندن حيث اختلاف مفهوم الوطن والوجود الإنساني للغريب في تلك البلاد واستطاعت حاطوم ان تحقق مساحة مهمة في التعبير عن هذا الفقد والاغتراب عبر إحساسها العالي به، وعبر امتلاكها موقفا انسانيا هائلا في التعبير عن فقدان البيت ومسط الرأس.

ومنى حاطوم من حيفا، وتحديدا من قرية "برعم" والتي لم ترها كونها ولدت في بيروت لكن الحنين الإنساني للبيت الأول هو المكون النفسي والفلسفي المشفوع بالذكريات، لا يمكن له أن ينتهي من ذاكرة الانسان، ليصبح المحو حالة مستحيلة كونها المكون الحميم للبيت الأول الذي طبعت ذكرياته من خلال سرديات الأب ووالأم والجدة والجد، ليغدو البيت المتخيل، البيت المفقود والذي يعادل الوطن بأكمله.

وكان للحكاية والمسرودات هذا التأثير النفسي والمساحة الاكبر على طرائق تعبير الفنانة حاطوم عن المأساة الانسانية، تحديدا مأساة الإنسان الفلسطيني الذي يعاني من شتات مُركب، يتوزع بين الفقد والخوف والحنين والمقاومة وإثبات الذات، والتي عملت كل تلك المتناقضات في مجموعها في التركيب النفسي لإنسان الشتات .

استدراج الذكريات

الانسان الذي يريد استدراج ذكرياته ليتلاءم مع السياق الجديد للشتات، أي إنتاج الغريب لأدوات جديدة عن المكان الأصلي كي يطمئن افتراضيا من باب المعايشة وليس الحيّص .يقول فرويد: «حول الغريب سنة 1919: إن أقرب المعاني إلى هذه الكلمة هو "ظهور غير المألوف ضمن إطارمألوف فتتحول الغرابة هنا إلى غرائبي" ولكن الغريب يعيش داخل بوتقة المتناقضات..".

وأعمال حاطوم تقوم على تلك التناقضات في استحضار مواد قاسية اقرب إلى الفعل الصناعي لتحميلها مجموعة من المشاعر والعواطف الإنسانية التي تريد لها أن تثير مجموعة من الاسئلة الصعبة والقاسية تجاه منطق الاحتلال بشكل عام والاحتلال الصهيوني لوطنها بشكل خاص كون هذا الفعل غير الإنساني يمس كينونتها ووجودها كإنسانة فاقدة لذكرياتها الأولى .

تلك التناقضات تجلت في أعمال الفنانة حاطوم ضمن تنائيات الخوف والطمأنينة الفقد والأمل البعد والاقتراب الوجود ونكرانه الشرق والغرب، إلى جانب الاحتلال المركب الذي تجاوز احتلال الوطن ليصل إلى اغتصاب الجسد وتعذيبه لمحوه عن الوجود كروح حية.

مشاعر مركبة

لقد تجاوزت منى حاطوم مفاهيم التقنية التقليدية في الفن لتقدم رؤيتها الانسانية الجارحة والصارخة، الوجود القاسي للتقنية الملموسة والتي تحيط المشاهد بشعور غرائبي وتحيله إلى اشارة تخص العمل نفسه عبر التفاعل مع طبيعة وجود العمل وحركته في الواقع والذهن. فهي تنصب فخاخا لمشاهدها لتثير فيه المشاعر المركبة الأقرب إلى المشاعر الميتافزيقية، مشاعر فيها من البكاء والحنين والخوف الكثير فيصبح الشخصي في تلك الحالة جمعيا بامتياز.

إن الأهمية الأساسية لأعمال منى حاطوم يتمحور حول الوعي المتقدم للفنانة في تقديم خطابها للعالم، الخطاب الجارح الذي شغل النقاد والسياسيين، واعتقد ان مهمتها كانت من الصعوبة التي تتطلب التجديد والمتابعة، وهذا ما تقوم به حاطوم في كل عرض لها.

لقد اقترن اسم الفنانة منى حاطوم بالتحولات المتجاوزة في الفن المعاصر واستطاعت ان تؤثث مناخا جديدا غير مسبوق في تجاربها، بتأثيثات مبنية على الفعل الإغترابي كصياغة للتوتر والقلق الانساني، إلى جانب أنها تعمل على زعزعة قناعات المتلقي وإدخاله في ريبة تتصارع فيها المفاهيم والقناعات المتعارف عليها، والتشكيك في البديهي وإحداث الصدمة المعرفية بطبيعة فنها عبر مواجهة التقليدي وانتصارها للحظة الانسانية الراهنة التي جعلت منها فنانة عالمية.

الجسد حين يتحول إلى وطن

لقد اصبح الجسد لدى حاطوم وطنا كاملا لتقدم صورة مهمة عن مفهوم الاغتراب، فحين يصبح الجسد بيتا يعني دخول الكائن إلى أقصى درجات العزلة الشخصية المشفوعة بأحلام كابوسيه تتحرك في جغرافيا النفس.

ومن أهم المغامرات التي قامت بها حاطوم تتمثل بالطلب من طبيبها أن يضع كاميرا صغيرة في جوفها لتصور بيت الجسد كوجاء أخير في عالم تحكمه القوة والظلامية، فكان من أهم الأعمال التي عبرت عن مفهوم الاغتراب وتجلياته الانسانية بقسوة لم نعهدها من قبل، حيث يتعرض جسد الفنانة إلى احتمال جسد غريب داخل جوفها لتظهر حواس الجوف كرحم أشبه بالبيت، فالعمل الفني لديها حالة من التوحد حيث يصبح جسدها جزءا من التقنية الفنية لتحقق رؤيتها للعالم وفهمها للذات الاغترابية المضطهدة من قبل كيان غريب على وطنها "الكيان

تنبض لوحات التشكيلية حاطوم بالفن والحياة والإلهام. وتجسد أعمالها الابتكار والروح الحرة، حيث تأخذ المتلقي في رحلة فنية مذهلة بين الألوان والأشكال. تنسجم الخطوط وتتداخل الأشكال ببراعة تأسر الأنظار وتحاكي الخيال

الصهيوني"، تقول حاطوم عن هذا العمل: "من خلال هذا العمل كنت أحاول أن أتحدث عن الغزو المطلق لحياة الإنسان، لقد أسميته "جسد غريب" لأن أجسادنا ورغم التحامنا بها فإنها غريبة عنا، إنها منطقة غريبة لا تستطيع الوصول إليها، إلا بمساعدة الأجهزة العلمية، وجسد غريب لأن الكاميرا هي جسد غريب مثلما لو ابتلعت قطعة من الحجر، وجسد غريب كجسد إنسان أجنبي، وجسد غريب مثل أمور كثيرة أخرى. السيناريو المفضل لدي إذا شئت هو أن يتأثر المشاهد بشكل مباشر بالعمل الفني سواء أكان ينجذب إليه أم ينفر منه بشكل فيزيائي، أريد أولا أن أحصل على رد فعل جسدي ومن ثم -وفقط بعد هذه التجربة الأولى- أن يبدأ المتلقي بالتفكير بالمعاني الكامنة وراء العمل، وهي عادة مختلفة من شخص إلى آخر، وكل واحد سيكون له قراءته الخاصة اعتماداً على تاريخه ووعيه الباطني، وتقول الفنانة: أنا لا أستطيع التحكم كاملة بهذه القراءة، ولا أريد أن أتحكم بها أساسا".

ان فكرة "جسد غريب"، انطلاقا من كلام حاطوم يدلنا على جسد الاحتلال الصهيوني الغريب عن فلسطين، فهو عابر ، واستطاعت الفنانة أن تقدم تنويرا خاصا وفاعلا في فكرة غرابة الاحتلال كسياق غير طبيعي على جغرافيا طبيعية كمعادل لجسدها الذي أدخلت به جسدا غريبا لتبين أن جرثومة الاحتلال هي سياق مرضي غير طبيعي ينبغي العلاج منه عبر اعادتها إلى مكانها الأصلي بعيدا عن قسرية الاحتلال وعودة المنظومة الإنسانية إلى سياقها الطبيعي، أي عودة أصحاب الوطن الاصليين إلى بيوتهم.

بدأت مسيرتها الفنية عام 1980 بعدما أنهت دراسة الفنون في معهد بيام شاو للفنون، ومعهد سليد للفنون اللندنيين عارضةً أعمالاً تركيبية

وعروض فيديو عالجت فيها خسارة الوطن. في فيلم مقاييس المسافة، أو البعد.
ويمكن اعتبار عملها "مقاييس المسافة" (فيديو — 1988)، مادة مهمة للحديث عن استنطاق الجسد الحي في التعبير الفني الجسد المباشر، حيث يتكون العمل من خلفية على هيئة ستارة مليئة بالرسائل التي كانت تتبادلها مع أمها حيث يظهر جسد الام وهي خلف ستارة أقرب الى الضبابية مشوية بصوت الرسائل والحكايات مع الأم باللغتين العربية والانجليزية، وكان اختيار الأم الأقرب إلى تفعيل عاطفة الأمومة في الاغتراب، وقد حققت في هذا العمل مفاهيم الغربة بحاسة جسد الأم وصوتها. يقول الشاعر الفلسطيني محمود درويش في مقال له حول هذا العمل.": تخترق الفنانة جسد الأم التي هي عادة ما تكون محل إجلال ، وفي هذا العمل تتجاوز حاطوم فكرة الجسد الحسي إلى الجسد المتخيل لتجعل منه مادة للحوار بين التقنية والرؤية الانسانية .

مواجهة الزمن

ان مثل هذا العمل هو الدليل المؤكد على مواجهة الفنانة للزمن في سبيل تحقيق أقصى درجات التوتر في التعبير، كما لو أنه سكينا لامعة تريد من مشاهدها ان يتصبب دما في الانخراط في المشاهدة والتفاعل معها حد البكاء. وهو الأسلوب المعتمد على الوعي الظاهراتي الذي ينقل المدرك إلى مخاطر صادمة وقريبة أيضا، وهو الأمر الذي يضع المشاهد في حالة من القلق والتقلب المتواصل من باب تنوير الحواس الكامنة تجاه العمل الفني، حيث يتورط المشاهد في حالة من التوتر التي يطول من الصعب التخلص منها، وخير من وصف ذلك قول الفنان الايطالي بييرومانزوني: القضية.. (لدى الفنان) تتعلق بتغلغله الواعي في ذاته، فمن خلال هذا التغلغل، وبعد أن يتجاوز المستوى الشخصي والطارئ، يكون قادراً على سبر غور الأعماق إلى أبعد حد للإمساك بالجرثومة الحية للبشرية".

تطهير الجسد

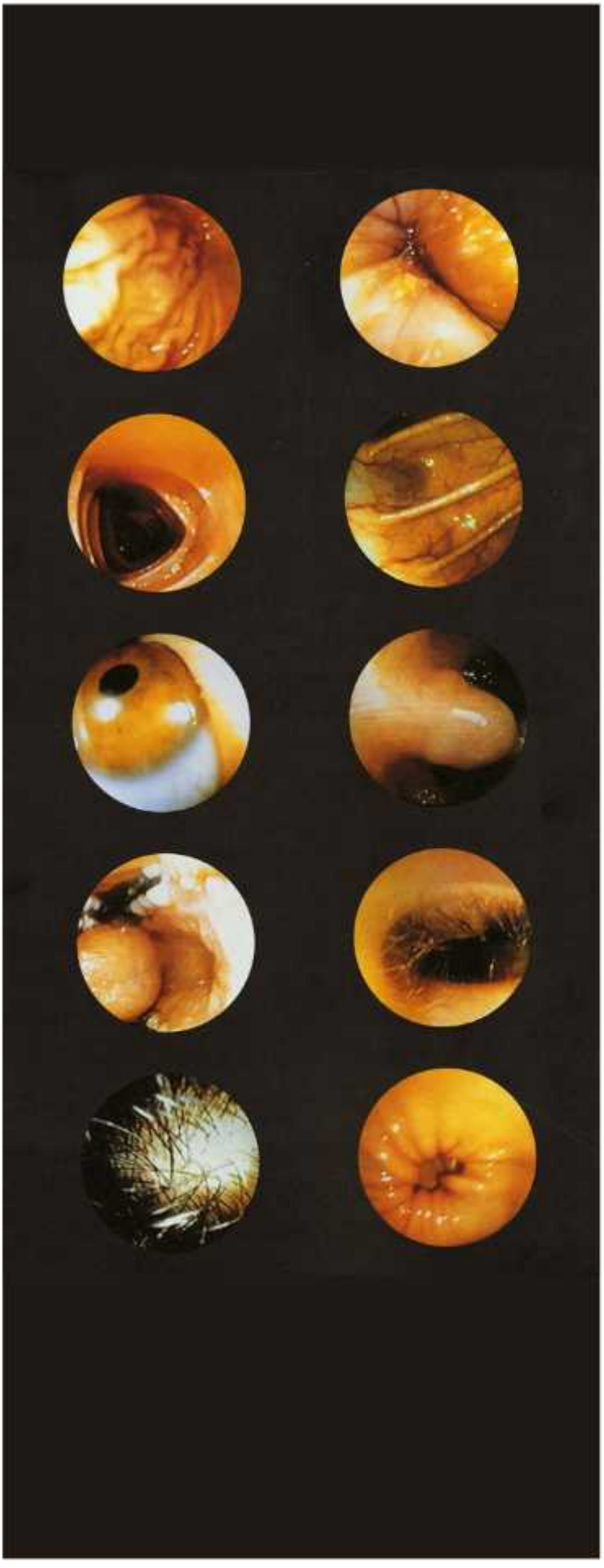
تطهير الجسد فعل حاضر في عملها، وهو عودة غير مباشرة للجسد ومفهوم الطهارة من درن الاحتلال حيث كانت التقنية الأساسية في العمل "الصابون النابلسي"، وهو عبارة عن مربع تركيبي من 2200 لوح صابون نابلسي، هذا المربع الصابوني الذي يشبه المرمر ببياضه رسمت عليه حاطوم (خارطة أوسلو) مبينة حدود المناطق الفلسطينية من خلال استخدامها للخرز الزجاجي الأحمر الذي غرز في جسد الصابون، والدلالات التي تشير إلى قطع الصابون هو تقسيم فلسطين إلى أجزاء، وكانت تقصد من استخدامها للصابون كمادة قابلة للزوال والمقصود هنا زوال الحدود والاحتلال معا.

تثوير العاطفة

في هذا العمل المغامر استطاعت الفنانة منى حاطوم، ان تضع المشاهد الفلسطيني في جسد المشموم أي الذاكرة الشمية للصابون التي تأخذ المتلقي إلى مناطق بعيدة عرفها عبر الاحتكاك اليومي بهذه المادة عبر الغسيل والتداول، وهي مادة تخص الناس وتحمل روافع سياسية قوية وفاعلة، ففعل الصابون، يتحول إلى فعل طهارة في المحو كما لو انها ممحاة للأدران.

وما يقوم عليه العمل، يشي بفعل محو حدود الاحتلال وتطهر الوطن منه، ففعل المحو يقع على المادة ونتائجها كذلك.

إن اختيار الفنانة منى حاطوم للصابون النابلسي، ومكان العرض في فلسطين هو بحد ذاته تنوير لعاطفة الفنانة التي لم تر فلسطين منذ الولاد، وفعل تنوير اخر للإنسان الفلسطيني الذي اشتبك مع العمل وأدرك المعاني الجديدة لهذه المادة عبر الفن، فالوسائط التي تختارها حاطوم وسائط تبدو سهلة، لكنها في مفاهيم الفن تعد مبتكرة وذات أبعاد قوية في التعبير والاقتراب من توتر النفس الإنسانية خاصة النفس الاغترابية .



ما يشبه السيرة

وُلدت منى حاطوم عام 1952 لعائلة فلسطينية في بيروت، وانتقلت إلى أوروبا في العام 1975.

درست في كلية بيام شو للفنون، لندن (1975-1979) وكلية سلايد للفن، لندن (1979-1981).

عُرفت منتصف الثمانينيات على نطاق واسع بعد سلسلة من أعمال الأداء والفيديو تمحورت حول الجسد.

ومنذ بداية التسعينيات، اتجهت أعمالها نحو المنحوتات والأعمال التركيبية، التي تهدف إلى خوض المشاهد في مشاعر متداخلة بين الخوف والافتتان.

تستخدم حاطوم في أعمالها التي تبدو بسيطة أدوات منزلية تغيرت وتبدلت لتصبح مألوفة إنما غريبة منها : الأقفاص، القذائف، القطاعات.

قدّمت حاطوم معارض فردية في العديد من المواقع الدولية مثل معهد فلنسيا للفن الحديث، فلنسيا (2021)؛ معرض كورب آرتس، سانتياغو (2021)؛ غاليري تشانتال كروسيل، باريس (2019)؛ مؤسسة بوليتزر للفنون، ميسوري (2018)؛ ومتحف مدينة هيروشيما للفن المعاصر، هيروشيما (2017)؛ تيت مودرن، لندن (2016)؛ متحف كيازما للفن المعاصر، هلسنكي (2016)؛ مركز جورج بومبيدو، باريس (2015)؛ مؤسسة بروا، بوينس آيرس (2015)؛ متحف: المتحف العربي للفن الحديث، الدوحة (2014)؛ ومتحف غنت للفنون الجميلة، بلجيكا (2014).

شاركت الفنانة حاطوم في العديد من المعارض الجماعية ، ومنها في معهد فلنسيا للفن الحديث، إسبانيا (2019)؛ الأمل قوي، غاليري ميلينيوم، شيفيلد، المملكة المتحدة (2018)؛ بينالي فينيسيا (1995 و2005)؛ بينالي سيدني (2006)؛ وبينالي الشارقة (2007)؛ وديكومنتا (2002).

حصلت على عدد من الجوائز، منها: جائزة بريميوم إمبريال، طوكيو (2019)؛ جائزة هيروشيما العاشرة للفنون، متحف مدينة هيروشيما للفن المعاصر (2017)؛ وميدالية مدرسة متحف الفنون الجميلة، جامعة توفتس، بوسطن (2016)؛ وترشحت للحصول على جائزة تورنر عام 1995.

الشاعر إبراهيم نصر الله

.. السينما والحداثة في القصيدة

يوسف يوسف
العراق

الشعراء كما يقعون في تصنيف منازلهم ثلاثة: شاعر فحل، وشاعر مطبوع، والثالث الشاعر الصانع الذي يعتبر أقلهم منزلة، وإذا ما حاول أحد النقاد دراسة تجربة شعرية معينة، فعليه تلمس خصوصية هذه التجربة، وتحديد منزلة صاحبها بين الشعراء.

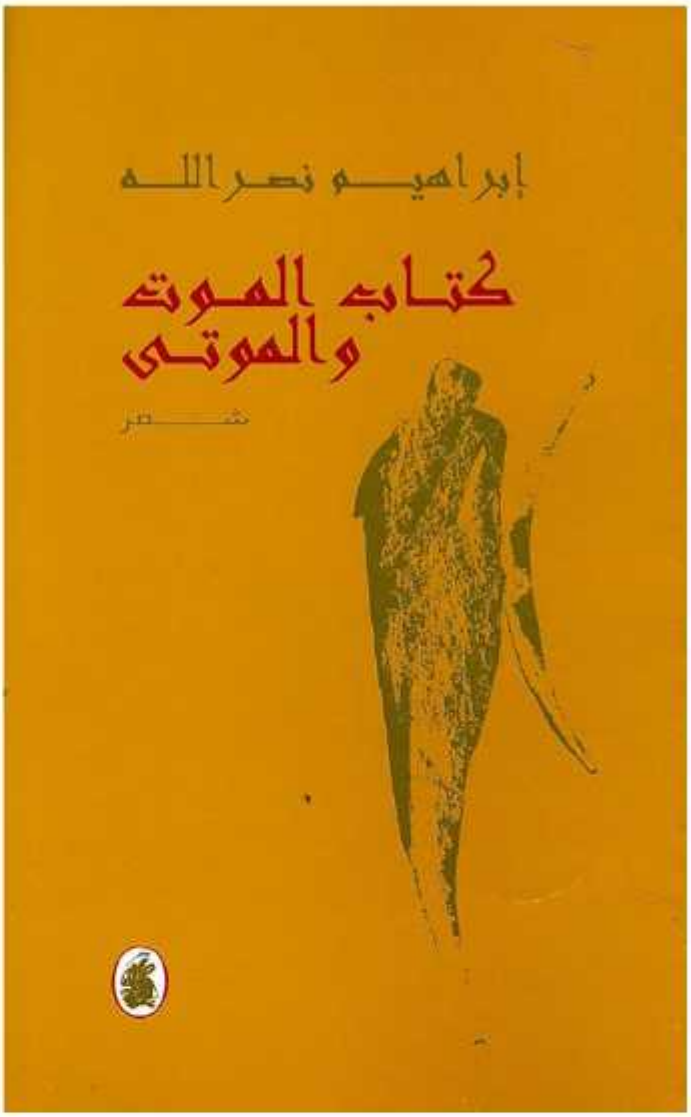
والشاعر إبراهيم نصرالله (يترفع) باللغة عن أن تكون مجرد لغة تنحصر غايتها في إمتاع القارئ، وهذه اللغة بما يصاحبها من الاجتهاد في تقديم شكل شعري جديد، وبما يتمفصل فيها من النزعتين: الصورية والسردية، سوف يكون لها دورها الكبير في إيصال هذه التجربة إلى مصاف التجارب الشعرية الكبرى، من حيث متاخمة ما فيها من الحداثة، قارة جديدة من قارات الإبداع الشعري، وعلى ذكر النزعة الصورية في الشعر، فقد كان الجاحظ قد قال أن خاصية الشعر الأهم تتمثل بكونه صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير(1)، والأساس في هذا الأسلوب كما يرى أنه ينبغي أن يقوم على إثارة الانفعال، واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف.

التقديم الحسي للشعر

لقد رأى الجاحظ أيضا، أن أسلوب الشعر في الصياغة يقوم على تقديم المعنى بطريقة حسية، وبما يعني تحول التصوير في القصيدة إلى نوع مما نسميه اليوم التجسيم، وأما المبدأ الثالث فإنه الذي يعني التقديم الحسي للشعر.

وإلى هذا يقول عبد الغفار مكاوي في ما قدمه عبد القاهر الجرجاني حول هذا الأمر: ويبدو أن تركيز عبد القاهر الجرجاني على الجانب البصري الخالص من التقديم الحسي للمعنى وتجسيمه وتشخيصه أمام العين، قد جعله يرد روعة الشعر إلى براعة التصوير(2). وخلاصة الأمر أن الاثنين: الجاحظ والجرجاني تحدثا عن التلقي البصري المباشر وغير المباشر، فأما التلقي الأول وكما يرى مكاوي، فإنه الذي يُرى بالعين، في حين أن التلقي الثاني غير المباشر فإنه الذي يُرى بعين العقل، وأمامنا لمعرفة هذا قول نصر الله:

في دروب الحصى
للجبالِ صَعَدْنا
نفتش عن نصف جُحْر
لِنسترَ عُرْساً تفتّحَ في ساحة للبكاءْ
ائتعلتُ حذاءً من الجيشِ
ثوبَ السّواد الذي لم يكن هكذا
مُذ عرفتُ صباياَ هنالكَ بين النساءِ
على الرأسِ صُرّةُ خُبْزٍ
لحافٌ
وفرشةُ صوف أتيتُ بها
حينَ قال أبي: سوفَ تكفيكِ حتى عبورَ الشتاءْ
وحينَ أتوْا بالخيام أبى أن تظللهُ خيمةٌ
قال: أرْحَمُ منها العراءْ
.....
في دروب الحجارة
ابحثُ عن نصف جُحْرٍ
لأصبحَ زوْجَكَ
تصبحُ زوجي هذا المساءْ
.....
صُرّتي أصبحتْ تحتَ إبطي
وخلفي يجري العواءْ



.....
كنتَ تجري أمامي
ويجري على ظهرك الماءُ من قرْبَة الماءْ
كلُّ هذا الشقاء ولكنني قد تَبسَّمْتُ
ثم ابتدأتُ الغناءْ!
قُلتَ لي يومَها: هلْ جُننْت؟
ولكننا فرحيْن صعَدْنا
كأنما سنزرعُ أبناءَنا في الأعالي
هنالكَ
قربَ السماءْ(3).

أحداث درامية

من بين أهم وأبرز ما تمكن ملاحظته عند قراءة هذه القصيدة، والتمعن في الشكل الذي هي فيه، أن إبراهيم نصر الله يتخلى وإلى أبعد الحدود، عما هو متوارث من وجوب هيمنة اللغة كوسيط في التوصيل ليحل إلى جانبها وسيط آخر مختلف.

وأما المبنى، فهو الآخر يختلف عما هو سائد ومألوف، فإذا نحن أمام مبنى حكائي سردي، ينطوي بالنتيجة على متن حكائي هو الآخر، يتشكل من مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي تتكون منها المادة الأولية للحكاية: قصة رجل وامرأة يريدان الزواج، وبسبب الفقر، فإنهما يذهبان إلى الجبل للبحث عن (جُحْر- كهف) يأويان إليه ويكملان زواجهما وحياتهما فيه.

والمتوقع هنا، أن يرى المتلقي نفسه أمام أحداث درامية الطابع، تتصاعد وتيرتها على نحو ما يحدث عادة في الفلم السينمائي، بيد أن هذا لا يعني عدم اهتمام نصر الله بأبنية قصائده اللغوية، بل إنه يقدم تشكيلات وصياغات تقف في مراتبها النحتية إلى جانب أفضل النماذج التي أنجزها شعراء كبار.

وهنا نسأل: إذا ما كان التداخل بين شعر نصر الله والسينما قد وصل إلى هذه الدرجة من الحميمية، فهل نحن أمام نمط من الشعر يبحث عن ذاته بين كل من : أطر التكوينات السينمائية تارة، وأطر الأبنية اللغوية التي يحافظ بها نصر الله على الجنس الإبداعي الذي هو منه تارة أخرى؟ وإذا ما كانت الإجابة بـ(نعم)، فهل القصيدة التي يكتبها كمفهوم ومصطلح، يتجاوز التكنيك الكتابي المستخدمة في صنعتها حالة العلاقة العابرة بين شاعر يعشق السينما، قد أصبحت له قصيدته التي لها أصولها وقواعدها، وبما يحتم تحطيم مختلف الحواجز بين كل من لغتي القصيدة والفلم، والإتيان باللغة الوسط (شعر سينمية)؟

ولأن هذه الدراسة لا شأن لها بالشأن البلاغي والأبنية اللغوية في تجربة نصر الله الشعرية، فإن طرْسَ السردية في القصيدة، وما يرتبط به من الصور المرئية، الواقعية والمتخيلة، يحتم الوقوف أمام ثيمتي السيناريو وبنيته التكوينية، وكذلك أمام ثيمة التقطيع والتوليف (المونتاج)، بالنظر لما يستعيره نصر الله منهما لترصين أبنية القصائد وما فيها من الجماليات، دون أن يغيب عن الأذهان أي ابتكار في الشكل.

خطاب السينما

لا ينزع إبراهيم نصر الله من القصيدة حقيقة كونها من جنس الشعر، هنا وفي أي حديث حول السيناريو الذي هو من المصطلحات القارّة في خطاب الصورة- خطاب السينما، وكيفية الانتقال به من خطاب بالكلمة في مرحلته الأولى [قبل البدء بالتصوير وظهور نسخة العرض لاحقا]، إلى خطاب بالصورة عند بدء العرض للجمهور، علينا الإلمام بما يجب أن يفهمه القارئ من مرتكزات وقواعد النص الشعري الذي يكتبه إبراهيم نصر الله: الحكي بالصورة، على اعتبار أن ما في قصائده من السردية، يبيح استخدام مفردة (الحكي)، وهو (حكي سينمائي) أيضا، على الرغم من أنه يأتي في وسط بناء لغوي من الشعر.

صحيح أن سيميوطيقا لغة الكتابة تختلف عن سيميوطيقا لغة السينما كما يرى (ميتز)، وأن اللسانيات والسيميائيات في الخطاب المكتوب تختلف عما في الخطاب المرئي منها، وأن السينما لها قواعد عمل لا تشبه قواعد كتابة الشعر، بحكم أن ليست هنالك فيها ثمة وحدة لغوية محددة يمكنها التطابق مع الوحدة اللغوية للغة المكتوبة(4)، إلا أنه مما هو مهم ونافذ في العلاقة السردية التي نتناولها، والتي هي في هذا الاستخدام داخل القصيدة، تشير إلى ما يقوم بها نصر الله من الإزاحة الكبيرة، التي تعني في هذه الحالة، تحريك الثوابت الراسخة، والماهيات المتجذرة كما تسمى، والتي تتحول عادة

تحت وطأة التصنيم والتقديس إلى أنسجة لغوية مخرومة، وأنساق فكرية بالية(5).

تأريخية اللحظة

هذا يعني أن قيام نصر الله بهذه الإزاحة، يضعنا أمام ما يمكن أن نقول عنها: إنها تأريخية اللحظة التي يمر بها كشاعر حداثي، يرى أنه بحاجة بالغة إلى امتحان الذات أمام ذاتها، وتاريخها وأغيارها بحسب ما يذهب إليه محمد شوقي الزين من شروط المثقف الفاعل والجذري في مقارباته إلى الحداثة والمثقف(6).

وهنا، فإن الشاعر نصر الله، وعلى ما يبدو قد سأل نفسه: كيف يمكن لحداثة القصيدة أن تتشكل، برغم وجود عمليات لا تزال تؤمن بأحقية الآخرين: سابقين ومعاصرين ولاحقين على حد سواء في الوصاية على كل من سواهم؟.

بالسرد الذي في القصيدة، يعيد إبراهيم نصر الله ابتكارها –القصيدة- بطريقة يُحْسِنُ فيها استثمار فكرة الحكي، وبما يقيض لعملية التغيير التي فيها، أن تكون عصرا في التطور الشعري، وفي ديوان (كتاب الموت والموتى- عواصف القلب3) مثلا، نلاحظ التطور الكبير في شكل القصيدة، فهنالك ثمة مقاطع كثيرة قصيرة في الغالب، ولها عنوانات يجمعها ناظم سردي واضح المعالم، وهذه المقاطع في علاقتها ببعضها، أشبه ما تكون بمتواليات مونتاجية سريعة الإيقاع، وتحمل غالبا أفكارا فلسفية تحملها الصور، وهي أيضا أنساق حكائية يتميز بها نصر الله عن غيره من شعراء الحداثة، بمن فيهم أولئك الذين لا تخفى محاولاتهم للاستفادة من السينما ممن أشرنا إليهم سابقا، ومن غيرهم حتى، ولكن كيف؟.

في المقطع الذي يحمل عنوان (وفاء)، نرى لقطة أولى فيها اعتراف يقول السارد فيه:

(أنا لا أفكرُ فيه/ لكنه أكثرَ وفاءً/ إنه يفكرُ فيّ دائماً). وفي مقطع(وضوح) نرى لقطة ثانية فيها اعتراف آخر يكمل ما جاء في الاعتراف الأول: (في النهاية وحده الذي يلقاني/ بوجه واحد!). وفي مقطع (حياة) نرى أكثر من لقطة، ونسمع أكثر من اعتراف وعلى نحو (أولُ الأمر: تذكرني صديق/ حنّتْ إليّ امرأة/ فارتبكَ/ تفقّدَ حجارة قبريَ الثقيلة فلم يطمئن/ تفقد زوايا بيت.. سريري. ورائحة ثيابي/ خائفاً أن يكون قد نسيَ شيئا مني هنالك)، وفي مقطع (عادة) هنالك أكثر من لقطة كذلك، تكمل بما فيها من المتون ما سبقتها في اللقطات التي جاءت قبلها (صامتاً يأتي/ صامتاً يذهب/ تاركاً خلفه/ جثة صامتة)(7).

البنية الشعرية

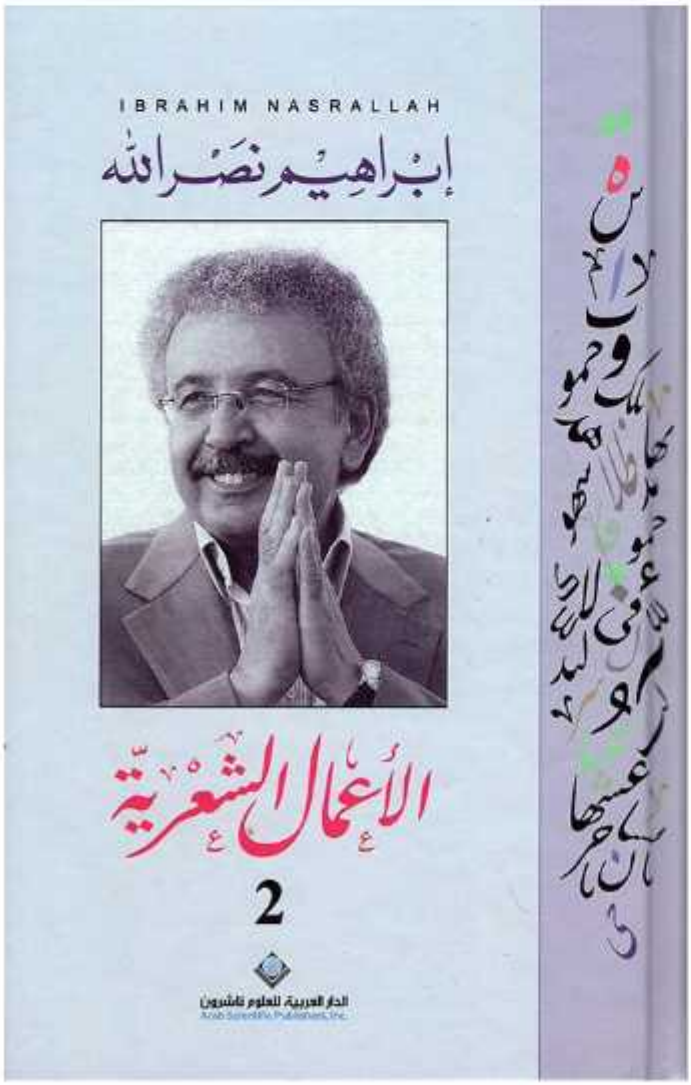
هذا يفيد أن مفهوم البنية الشعرية والطرز التي يمكن أن تكون عليها، اتخذت طابعا آخر صفته التقطيع إلى أجزاء- مقاطع، فيها لقطات مرئية، يتم ترتيبها على وفق نمط حكائي يحتل مساحات واسعة في تجربة نصر الله الشعرية، لننظر على سبيل المثال إلى قصيدة (حديث الوحدة) مثلا، ونرى ما فيها من تسريد وتقطيع توليف- ربط:

(يعبرُ الموتُ) (من تحت شباكها) (كلّ ليلٍ) (ويُنصِتُ)
(للعشبِ يكبرُ في غرفة النومِ)
(لا غرفة غيرُها)
(يسمعُ الكركرات)
(المناغاةَ)
(رقّةَ راحتها) وهي (تسعى لتمسكَ كفّ أبيه)
(يسكنُ الليلُ)
(لم يسكنِ الليلُ منذ سنين هنا)
(تنصفُ الأمُ)
(ثم تميلُ إلى زوجها)
(- هل سمعتَ خطىً؟ أم أنا أتوهم؟)
(تُشرِعُ شباكها)
(الليلُ أقسى من النور)
(صمت)
(تضمُ صغيرتها وحياةً بأكملها تتفتّحُ فيها)(8).

تسريد القصيدة

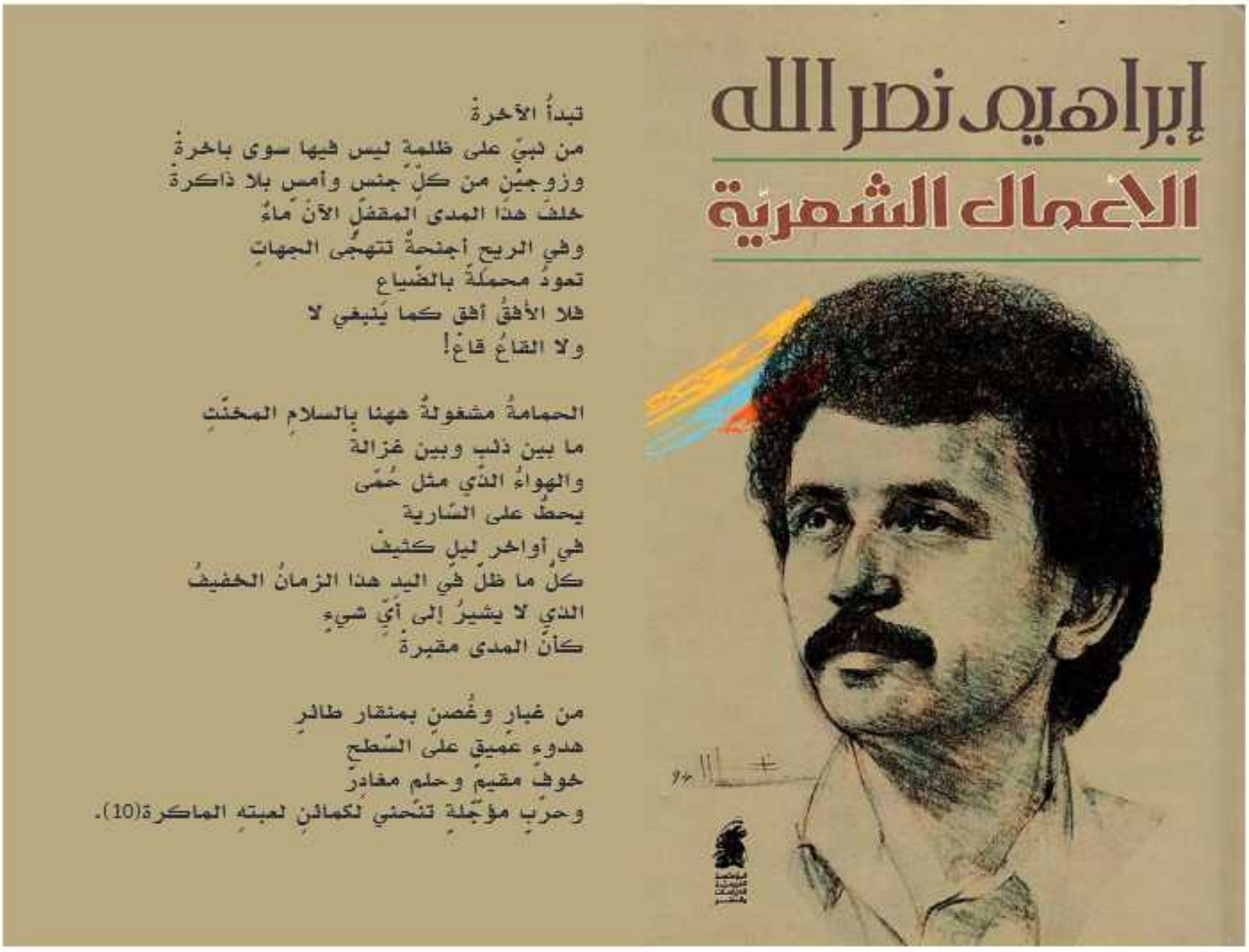
ما يقوم به إبراهيم نصر الله، وهذا ما يراه القارئ بيسر، العمل على تسريد القصيدة، وعلى نحو تقل رؤية ما يماثله عند الآخرين من حيث المساحة وعلى مستويين: الأول على مستوى القصيدة الواحدة، والثاني على مستوى التجربة الشعرية ككل.

إنه الابتكار في الشعر، بما فيه من المنظورات السردية التي لا



حدود لها، كما أنهما المتخيلان: الأول الاستعاري، والثاني الرمزي ما يقدمهما نصر الله في هذه العملية، وعلى نحو يذكرنا بما يمكن أن نراه في الملاحم والتراجيديات الشعرية، وفي المقدمة منها الملاحم اليونانية(9).

هنا نشير إلى لغة في المحكي الشعري، يتواصل فيها نصر الله مع ذاته، ومحيطه، ومع واقعه كإنسان، بل ومع الكون كله، ولكن عند قيامنا بعملية القراءة، علينا التفريق بين المروي التاريخي، وبين (المحكي في الشعر) بحسب أرسطو، كون الأول- المروي التاريخي، يحكي ما وقع كما هو بدون تخييل، فيما الثاني الذي يرهص بما يمكن أن يقع، يحتاج إلى مثل هذا التخييل الذي يكمل ما عند الشاعر منه، وعلى غرار ما يمكن أن نراه في قصيدة (نهاية) التي يتناول فيها نصر الله حكاية النبي نوح مع الطوفان، وهو تخييل صوري وسردي في الوقت نفسه:



تبدأُ الآخرةْ
من نبيّ على ظلمةٍ ليس فيها سوى باخرةْ
وزوجيْن من كلّ جنس وأمس بلا ذاكرةْ
خلفَ هذا المدى المقفلِ الآنَ ماءٌ
وفي الريح أجنحةٌ تتهجّى الجهاتِ
تعودُ محمّلةً بالضّياع
هلا الأفقُ أفق كما يَنبغي لا
ولا القاعُ قاعْ!

الحمامةُ مشغولةٌ ههنا بالسلامِ المخنّثِ
ما بين ذئبٍ وبين غزالة
والهواءُ الذي مثل حُمّى
يحطُّ على السّارية
في أواخر ليلٍ كثيفْ
كلّ ما ظلّ في اليد هذا الزمانُ الخفيفُ
الذي لا يشيرُ إلى أيّ شيءٍ
كأنّ المدى مقبرةْ

من غبارٍ وغُصنٍ بمنقار طائرِ
هدوءٍ عميقٍ على السّطحِ
خوفٍ مقيمٍ وحلمٍ مغادرْ
وحربٍ مؤجّلةٍ تنحني لكمائنِ لعبته الماكرة(10).

الهوامش:

=====

(1) د. عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة، سلسلة عالم المعرفة، 119/1987، ص 31.

(2) عبد الغفار مكاوي، المصدر نفسه، ص33.

(3) إبراهيم نصر الله، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص76.

(4) د. شعيب خلف، بلاغة المفارقة بين التكوين السينمائي والتشكيل البلاغي في النص السردي، مجلة الجسرة، 39/2016.

(5) محمد شوقي الزين، إزاحات فكرية- مقاربات في الحداثة والمثقف، منشورات الاختلاف، 2008.

(6) محمد شوقي الزين، نفسه.

(7) هذه الأشعار من ديوان (كتاب الموت والموتى)، المجلد الثاني، ص45.

(8) إبراهيم نصر الله، المجلد الثاني، ص160.

(9) رشيد يحياوي، الشعر وسردية النثر، ملحق مجلة دبي، 2013، ص67.

(10) إبراهيم نصر الله، المجلد الثاني، 297.

رف الكتب

السياحة والموروث الثقافي الأردني

صدر بدعم من وزارة الثقافة عن دار شهرزاد للنشر والتوزيع، كتاب" السياحة والموروث الثقافي الأردني" لمؤلفه د. طاهر الغنميين.

يقع الكتاب في 451 صفحة من القطع الكبير، ويشتمل على خمسة فصول، يتناول الأول مفهوم السياحة ومقوماتها، بينما يتناول الفصل الثاني مفهوم السياحة الثقافية والعوامل المؤثرة فيها والطلب على السياحة الثقافية.

ويلقي الكتاب الضوء في الفصل الثالث على المواقع الأثرية في الأردن، ويتناول في الفصل الرابع التراث المعماري والمتاحف في الأردن، لافتا إلى القصور الصحراوية والأضرحة ومقامات الصحابة والمباني الأثرية والمتاحف التاريخية والطرق التجارية التي كانت تربط عناصر التراث المادي.

ويختتم المؤلف الفصل الخامس بإضاءة على التراث اللامادي في الأردن، مركزا على الصناعات الثقافية، مذيلا الكتاب بقائمة الصور والخرائط والمراجع.

ومن الخاتمة: أن "الأردن يزخر بالمواقع الأثرية، وبات من الضروري استثمار هذه الأماكن في رفد الاقتصاد الوطني من خلال الجولات السياحية الداخلية والخارجية للتعرف على هذه المعالم، والذي يتطلب مجموعة من الإجراءات التي تطور المكان وتروج للأماكن السياحية".

رحلة في قطار الزمن إلى يافا .. مدينة البرتقال في فلسطين.

"رحلة في قطار الزمن إلى يافا.. مدينة البرتقال في فلسطين"، كتاب صدر بدعم من وزارة الثقافة لمؤلفه د. محمد باسل الدجاني، ويقع في 235 صفحة من القطع الكبير.

الكتاب بحسب مقدمة الكاتب، يعرض مظاهر الحياة الثقافية والاجتماعية والتراث الشعبي لمدينة يافا بفلسطين أثناء الحكم العثماني والانتداب البريطاني كما عاشته الأجيال، ويعرض صورا من النضال الفلسطيني ضد الانتداب والعصابات الصهيونية، متوقفا عند العمل الاجتماعي التطوعي للهيئات النسوية خلال إضراب عام 1936، ساردا جملة من الحكايات والقصص كجزء من الموروث الشعبي.

يتكون الكتاب من ستة فصول، تستهل بحملة نابليون بونابرت عام 1799، وتشتمل الفصول على تسلم الحاكم العثماني أبو ذبوت وتأثيره في نهضة يافا، ثم يعرج على المناسبات والمواسم ومنها: موسم النبي روبين، وخميس البيض، وموسم النبي صالح والاحتفال بشهر رمضان، والتداوي بالأعشاب، والأكلات الشعبية، وحفلات الأعراس وتقاليد الطهور، والأهازيج الشعبية.

يمزج الكتاب بين السيرة الذاتية والغيرية، عارضا في متنه لحملة محمد علي باشا، ثم الحرب العالمية الأولى، والتيارات الفكرية بداية القرن العشرين، والثورة الفلسطينية (36-39)، والتعليم في يافا، ورحلته إلى العراق للعمل، والهجرة إلى الأردن ثم لبنان، ملقيا الضوء في الكتاب الذي اشتمل على مجموعة من الصور بالأسود والأبيض على بعض رجالات يافا ومسقط رأسه بيت دجن.

التصوف الراشد

جذوره وآفاقه ودوره في بناء الحضارة الإنسانية

بدعم من وزارة الثقافة، صدر كتاب "أوراق عمل التصوف الراشد.. جذوره وآفاقه ودوره في بناء الحضارة الإنسانية"، في 168 صفحة من القطع الكبير.

والكتاب بالأصل يمثل أوراق عمل نظمه المنتدى العالمي للوسطية، وصدر عن دار الفينيق للنشر والتوزيع.

شارك في المؤتمر/ الكتاب: المهندس مروان الفاعوري، د. عبد الفتاح الياقي، د. محمد زاهد جول، د. عبد المحمود أبو، الإمام الصادق المهدي، إبراهيم الحجلوني، د. عزمي طه، د. محمد كورماز، د. قحطان الدوري، د. إبراهيم الخليل البخاري، والدكتورة إنصاف المومني.

اشتمل الكتاب على مجموعة من الأبحاث التي تناولت فكرة التصوف ومذاهبه، والتصوف بين الروحانيات والماديات والتوظيف السياسي، والدور الحضاري للتصوف الإسلامي، والتصوف ودوره في نشر السلام، والتصوف ودوره في الإبداع (عائشة الباعونية أنموذجا)، كما تناول الكتاب في ورقتين جلال الدين الرومي، وعبد القادر الجيلاني.

ومن مقدمة الكتاب: "لقد امتزج الجانب الأخلاقي من التصوف بالجانب الفلسفي العرفاني، كما كان له أثره في الجوانب الاجتماعية والسياسية في شتى أقطار الأرض التي وصلتها أنوار الإسلام".

وتلقي الكاتبة الضوء على خطوات عمل مسرح الدمى، في تطبيق عملي، والدروس في اللغة العربية والشعر.

وتقول في مقدمة الكتاب: "يهدف الكتاب إلى التعرف على فاعلية مسرح الدمى في تنمية المهارات اللغوية لدى الأطفال..

اللغة في مسرح الدمى

"اللغة في مسرح الدمى"، كتاب صدر عن دار شهرزاد للنشر والتوزيع بدعم وزارة الثقافة لمؤلفته الدكتورة أسماء عبد المعطي ياغي.

يقع الكتاب في 134 صفحة من القطع الكبير، ويشتمل على نبذة عن مسرح الطفل في العالم، ومفهوم مسرح الطفل وأشكاله، كما يتناول المسرح المدرسي ونشأته وأهميته.

وتتوقف المؤلفة عند مسرح الدمى وتعريفه ونشأته وخصائصه وتقنياته، ودوره في تعليم التفكير، ممثلة على عدد من برامج التفكير الإبداعي، ومنها: برنامج الكورت، هاملتون، يبردو، تورانس، المواهب غير المحدودة، برنامج حل المشكلات، وبرنامج التفكير الإبداعي والتكنولوجيا، طريقة قبعات التفكير.

والإفادة من هذا النوع من المسارح كوسيلة تعليمية تساعد في تعزيز مهارات اللغة المتوفرة لدى مرحلة الأطفال والعمل على تنميتها".

رحلة
توفيق السيد
الأخيرةإلى قصر الحمراء

غازي الذيبة
شاعر أردني

سابحا في دُكنة القرميد
في مغيب الأقواس الضارعة عند
خط الأفق.
..
يرمي حصاة في بركة الركود
وعلى تل الأفق يجلس في وحشته
وحيدا
يردد مع غيتاره الأندلسي:
سورة الغياب.
**
ترجل عن صهوة حصانه عند
مرتقى اللهفة
مد يدا للشمس
للأغنية المشدوهة بالألوان
للألوان المترامية في التلال
للتلال المعلقة في سقف مرسمه
لمرسمه المعلق فوق رأس الجبل
للجبل الغامق بالأنفاس واللهاث
للهاث الذي يأخذ المنهكين إلى
لوحته
ليرقصوا،
وينحنوا أمام دَزقه المهيب.

**
تسطع الخطوط تحت ريشته
فيتوقف الضوء عن المباغتة.
..
يلهث طفل مشاكس عند باب
المرسم
فتحلق العصافير في سماء
اللوحة.
..
يرتجف توفيق السيد عند السابعة
فجرا
أمام نهاية سمفونيته الأخيرة
يبكي،
يصرخ،
ينادي على الصمت
يحضن غيمة ألوان سماوية
يعجنها في جرن قهوته المرة
ثم يعيد تأثيث الأغنية بالبكاء:
شجرة كينا.. جبال، ومدينة
تحاول القفز عن السور
نوافذ مغلقة وجدران تخرج من
شقوقها
بلاد واسعة، وأغنيات قليلة
تتنفس في صدره
أمنيات شاهقة لا تصلها الرياش
ولا الطيور.
..
أين سيذهب الآن
وقد امتلأ قلبه بضجيج المسافات
بين صفد وعمون؟

**
يُربكه ضجيج النهايات العابرة
يتوقف لهاثه خلف أصابعه
يتأمل شجرة كينا خَجِلا
من مواراة أوراقها في خضرة
قلبه
يجمع أزهارها الصفراء
فتضحك القناديل في اللوحة
ينادي على أحلامه وهو يوقعها
باسمه
يجلس منهكا تحت قيظ الظهيرة
يلمح دالية نائمة في حضن
الجدار.
..
هنا لَوّن سيرته المعتقة بالأحلام
والسهوب
هنا شاهد أكمةً نائمة على أريكة
هنا التقى خوليو أغلاسوس تحت
قباب الموروسيكيين
هنا كتب آخر الأناشيد الباكية
على قصر الحمراء
ولوّح بمنديله الأزرق للبحر.

اللوحة من أعمال الفنان التشكيلي توفيق السيد.

فنون

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - الأردن
مجلة فنون - العدد 51 صيف 2023